Zur Geſchichte des
MEHRSTIMMIGEN PROPRIUM MISSÆ
bis um 1560

❀

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
von der philos. Fakultät der Universität
Freiburg in der Schweiz

vorgelegt von

J. Georg Eisenring.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Druck von L. Schwann in Düsseldorf.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545312_0072

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
Quellen und Literatur		V
Einleitung		VII
I. Kapitel.	Das mehrstimmige Proprium bis 1300	1
II. „	Das mehrstimmige Proprium im 14. u. 15. Jahrhundert. Die Trienter Codices	16
III. „	Das mehrstimmige Proprium im 16. Jahrhundert. Der Choralis Constantinus	28
IV. „	Der Contrapunctus	75
V. „	Die Officia paschalia	118
VI. „	Die Officia de Nativitate, Circumcisione etc.	137
VII. „	Das Antiphonarium quattuor vocum	174
Schlußbemerkungen		207

Quellen und Literatur.

Fr. Ludwig: Studien zur Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter:

I. Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts. Sammelbände der I. M. G. IV S. 16 ff.

II. Die 50 Beispiele Coussemakers aus der Handschrift von Montpellier. Sammelbände der I. M. G. V. S. 177 ff.

III. Über die Entstehung und erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung. Sammelbände der I. M. G. VII S. 514 ff.

— Die mehrstimmige Musik im 11. und 12. Jahrhundert. Kongreßbericht der I. M. G., Wien 1909, S. 101 ff.

— Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie. Kchm. Jahrbuch 1905, S. 1 ff.

— Die liturgischen Organa Leonins und Perotins. Riemann-Festschrift 1909, S. 200 ff.

— Repertorium organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili, I. Bd. Catalogue Raisonné der Quellen. Halle a. S. 1900.

Wilh. Meyer: Der Ursprung des Motetts. Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philolog.-hist. Klasse, 1898, Heft 2, S. 143 ff.

P. Wagner: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters. Freiburg 1901.

— Neumenkunde, Palaeographie des gregorianischen Gesanges. Freiburg 1905.

— Elemente des gregorianischen Gesanges. Regensburg 1909.

H. Leichtentritt: Geschichte der Motette. Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Herausgegeben von H. Kretzschmar. II. Bd. Leipzig 1908.

J. Wolf: Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460. Leipzig 1904. I., III. Bd.

Fr. X. Haberl: Wilhelm Dufay, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1886. S. 475 ff.

Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich:

VII. und XI. Jahrg.: Trienter Codices. Wien 1900, 1904. Von Guido Adler und Oswald Koller.

V. Jahrg.: Choralis Constantinus I. Wien 1898. Von E. Bezecny und Walter Rabl.

XVI. Jahrg.: Choralis Constantinus II. Wien 1909. Von Ant. v. Webern.

Rob. Eitner: Bibliographie der Musikwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1877.

W. Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Freiburg 1883 ff.

H. M. Dreves: Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes. Kchm. Jahrbuch 1887. S. 26 ff.

Monatshefte für Musikgeschichte von Rob. Eitner. 2.—3. Jahrgang. Berlin 1870, 1871.

Contrapunctus etc. Lugduni 1528. (Exemplar der Fürstlich Wallersteinschen Bibliothek zu Maihingen, Bayern.)

Officia Paschalia. Wittenberg 1539. (Exemplar der Königlichen Hofbibliothek, München.)

Officia de Nativitate etc. Wittenberg 1545. (Exemplar der Königlichen Bibliothek, Berlin.)

R. von Liliencron: Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste, von 1523—1700. Schleswig 1893.

Codd. 542, 543, 443, 356, 357, 383, 385, 476 der Stiftsbibliothek St. Gallen.

C. Greith: Der Choralgesang im Kloster St. Gallen. (Bruchstücke aus der Geschichte desselben.) Einleitung zum Cantarium S. Galli. St. Gallen 1845.

A. Schubiger: Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Einsiedeln 1873.

O. Marxer: Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (i. d. Schweiz). Herausgegeben von P. Wagner. St. Gallen 1908.

Einleitung.

MIT ihrer ungemessenen Fülle von Gesangs- und Gebetstexten liturgischen und außerliturgischen Inhaltes hat die Kirche Komponisten und Musikern im Laufe von Jahrhunderten immer wieder Anregung und Anlaß zu neuen Tonschöpfungen geboten. Wenn Aug. Wilhelm Ambros über den Wert des Chorals sich also äußert[1]: „Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des gregorianischen Gesanges erstarkt, sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faux bourdon an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastil herangebildet", so gilt Ähnliches von den kirchlichen Gesangstexten. Bot die Choralmelodie dem Komponisten bei seinen Versuchen mehrstimmiger Musikübung die notwendige melodische Stütze, so der kirchliche Text lange Zeit den einzigen sprachlichen Halt. Die überlieferte Choralmelodie half dem Musiker als Cantus firmus über die Schwierigkeiten bei der Bildung neuer Stimmen hinweg durch feste Unterordnung oder starke Anlehnung der neuen Tongebilde an den schon vorhandenen Stamm, den Choral; der kirchliche Text aber war ihm fast das einzige Feld kompositorischer Tätigkeit, das er mit Aussicht auf Erfolg bebauen konnte. Die Vorteile, die eine solche Übernahme festgefügter, kirchlicher Gesangstexte aus dem Choral in die mehrstimmige Musik bot, sind einleuchtend, namentlich in einer Zeit, die für die Äußerungen des mehrstimmigen Denkens noch keine spezifischen Formen geschaffen. Tatsächlich sind die mehrstimmigen Frühwerke in Gliederung und Aufbau im engsten Anschluß an die alten, choralischen komponiert. So wurden zuerst die liturgischen Organa, so wurde mehr als ein Jahrhundert die Motette gepflegt, so wurden später, mit wachsender Künstlerschaft, die textreichen Hymnen, Psalmen, Sequenzen, Magnificats usw. mehrstimmig ausgeführt. Weitaus am meisten komponiert wurden aber, seitdem die Kunst ins Mannesalter getreten war, die Texte des Ordinarium

[1] Ambros: Geschichte der Musik, 3. Bd., S. 83.

Missae: Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus, Agnus[1]. Sie waren bis fast 1600 das Übungsfeld, auf dem sich jeder Komponist von Bedeutung versucht haben mußte, auf welchem auch in einem Zeitraum von mehr als 200 Jahren gerade die größten Tonschöpfungen erstanden sind. Dagegen hat das Proprium Missae, wie es scheint, die Aufmerksamkeit der Komponisten viel weniger auf sich zu ziehen vermocht.

Unter dem Namen „Proprium Missae" oder „Officium Proprium", auch kurz „Proprium", faßt man alle jene Gesänge der Messe zusammen, welche nach Zeiten und Tagen wechselnde Texte haben. Jede Messe hat in der Regel einen eigenen Text zum Introitus, Graduale, Alleluia bzw. Tractus, Offertorium und zur Communio. Deshalb nennt man diese fünf Gesänge das „Proprium" und scheidet es in das Proprium de tempore und Proprium de sanctis (Temporale und Sanctorale). Dem Proprium gegenüber steht das Ordinarium, bestehend aus den fünf vorher genannten Gesängen. Ihre Texte sind für jede Messe dieselben. Proprium und Ordinarium bilden demnach zwei besondere, voneinander getrennte Gruppen von Meßgesängen, die außer ihrer Fünfteiligkeit nicht viel Gemeinsames miteinander haben. Was die liturgische Bedeutsamkeit anbetrifft, steht das Proprium über dem Ordinarium. Seine sämtlichen Stücke sind psalmodischer Herkunft; ihre Texte stammen fast alle aus Psalter oder Bibel. Sie bilden die eigentlichen Gesangstücke der Messe und stehen zuerst allein im Gesangbuch. Eine Messe ohne Introitus, Graduale usw. gibt es nicht. Schon in der Meßordnung Gregors des Großen sind sie unentbehrliche Bestandteile der Messe; diese Stellung haben sie bis zur Gegenwart behauptet. Die Gesänge des Ordinarium aber sind erst allmählich im Laufe der Zeit ausgebaut worden, gehören nicht alle notwendig zur Messe, sind sogar liturgisch teilweise entbehrlich. Ihr Gedankeninhalt nimmt keine Rücksicht auf Stellung und Bedeutung des Festtages, ist ein allgemeingültiger. Die wechselnden Gesänge des Proprium aber enthalten die Beziehung auf den jeweiligen Festtag ausgedrückt. Der Introitus namentlich ist es, der uns zu Beginn der Messe mit einem Schlag

[1] Die Komponisten mehrstimmiger Messen bis weit in die neuere Zeit hinein haben die Intonationen zum zweiten und dritten Gesangstück des Ordinarium niemals komponiert und infolgedessen auch niemals als „Gloria" „Credo" betitelt, wie es heute üblich ist, sondern „Et in terra", „Patrem".

in den Ideenkreis des Festes einführt, der dann durch die folgenden Gesänge, namentlich Graduale und Offertorium, erweitert wird.

Dieser liturgischen Stellung entsprechend, sind die Propriumstexte von Haus aus musikalisch reich bedacht worden, wobei immer die Rücksicht auf die liturgischen Handlungen maßgebend war. Die Liturgie ist und bleibt die Hauptsache, der Gesang gibt die künstlerische Umrahmung. Ausschließlich künstlerische Zwecke verfolgt fast nur der Sologesang. Als Ganzes genommen, bilden die Gesänge des Proprium auch in musikalischer Hinsicht eine geschlossenere Gruppe als diejenigen des Ordinarium, wenn man auch von einer Einheit im Sinne eines organischen und unteilbaren Ganzen nicht sprechen kann. Das Band, das alle fünf Gesänge straff zusammenhält, ist schließlich die Liturgie der Messe. Die beginnende kirchliche Mehrstimmigkeit hat mit Vorliebe die Sologesänge, Graduale und Alleluiavers, auch den Tractus zur Vertonung herangezogen, die andern Gesänge des Proprium fast ganz beiseite gelassen. Das dreizehnte Jahrhundert pflegte besonders die Motette, die folgenden beiden Jahrhunderte warfen sich mit Eifer auf die Komposition der Ordinariumsgesänge. Dagegen wurden, namentlich im fünfzehnten Jahrhundert, die Propriumsstücke zahlreich komponiert, wenn auch nicht so, wie es ihre liturgische Bedeutsamkeit im Vergleich zu denen des Ordinarium erwarten ließ; diese wurden schließlich von den Komponisten bevorzugt.

Diese Erscheinung liegt im Wesen der beiden Gesangsgruppen begründet. Trotz seiner liturgischen und künstlerischen Überlegenheit mußte das Proprium von den Vertretern der mehrstimmigen Musik in den Hintergrund gedrängt werden, weil diese bei ihren mehrstimmigen Versuchen nicht zuletzt praktische Ziele im Auge hatten. Sie schufen ihre kirchlichen Gesänge meist zur Deckung des gottesdienstlichen Bedarfes. Dazu war aber das Ordinarium, infolge der Allgemeingültigkeit seiner Texte und zumal infolge seiner täglichen und unveränderten Verwendbarkeit viel geeigneter als das Proprium, das als Ganzes vielleicht höchstens zweimal während des ganzen Kirchenjahres aufgeführt werden konnte. Praktische Verhältnisse griffen hier in den natürlichen Entwicklungsgang des Kirchengesanges ein, indem die Komponisten eine Gesangsgattung auf Kosten der andern liturgisch und künstlerisch bedeutsameren pflegten und ausbildeten. Zahllos

sind die seit dem fünfzehnten Jahrhundert auftauchenden Kompositionen von Ordinariumsgesängen. Anfangs mehr einzeln, später im Zusammenhang komponiert, erlangen sie mit der Zeit eine gewaltige Bedeutung, nehmen schließlich, in ihrer Gesamtheit mit dem Namen „Missa", Messe bezeichnet, eine eigene musikalische Form an. Diese absorbiert die Tätigkeit vieler Musiker, die Ordinariumsgesänge wurden in der Tat die Hauptstücke des gottesdienstlichen Gesanges.

Unter dieser Entwicklung der Dinge litt in erster Linie das Proprium. Durch die Komponisten in den Hintergrund gedrängt, geriet es später in eine wenig bedeutsame Stellung und schließlich in Vergessenheit, die bis heute noch nicht gehoben ist. Dennoch wurden seine Texte bei der mehrstimmigen Komposition nicht ganz übergangen, vielmehr oft und von hervorragenden Meistern komponiert. Wie weit dies geschehen ist, das zu zeigen, soll die Aufgabe der folgenden Blätter sein.

Freilich ist es heute noch unmöglich, ein vollständiges Bild von der historischen Entwicklung der mehrstimmigen Propriumskomposition zu entwerfen. Was sich der Forschung bis heute an Werken dieser Art erschlossen, sind teils größere Werke einzelner, teils Sammelwerke mit Beiträgen mehrerer Komponisten, zu deren Beurteilung immer genaue Kenntnis eines jeden Werkes vonnöten ist. Bei dem zahlreichen, teils ungedruckten, teils nicht in Partitur vorhandenen Quellenmaterial ist eine solche aber heute noch ausgeschlossen. Ich war aber nach Kräften bemüht, das bisher bekannte Material durch neue Funde zu ergänzen; wenn ich auch nicht annehmen kann, alle Sammlungen oder Einzelwerke ausfindig gemacht zu haben, deren Studium für eine pragmatische Geschichte der mehrstimmigen Propriumskomposition notwendig wäre, so glaube ich doch für eine solche Arbeit einige Beiträge geliefert zu haben.

Herrn Professor P. Wagner, meinem hochverehrten Lehrer, der mir bei meiner Arbeit wertvolle Anregung und Unterstützung zukommen ließ, entbiete ich auch an dieser Stelle meinen wärmsten Dank.

I. Kapitel.

Das mehrstimmige Proprium bis 1300[1].

DIE ersten Versuche mehrstimmiger Musikübung stammen aus dem neunten Jahrhundert. Die Quellen, die uns darüber Aufschluß geben, sind nicht zahlreich. Praktische Denkmäler sind aus der ersten Zeit so gut wie nicht vorhanden; wir sind allein auf die theoretischen Werke angewiesen. Auch sie lassen uns oft gerade da im Stiche, wo genaue Kenntnis der Dinge zu einer auch nur annähernd richtigen Beurteilung dieser wichtigen Periode beginnender Mehrstimmigkeit vonnöten wäre. Außer der hier hauptsächlich in Betracht kommenden Musica Enchiriadis, die spätestens um das Jahr 930 entstanden sein soll, sind es nur kleine Traktate experimentierender Theoriker, die mit ihren Lehren und gelegentlichen Beispielen einen Einblick in die mehrstimmige Praxis gestatten.

In ihren Anfängen ist die Mehrstimmigkeit, das sog. „Organum", wenn man die Darstellung der Musica Enchiriadis zugrunde legt, nichts anderes als die Begleitung der Choralmelodie in Quarten oder Quinten, in streng paralleler Bewegung Note gegen Note. Am liturgischen Gesange hat sie sich mit der Zeit emporgerungen. Infolge ihrer Verquickung mit dem Gesang der Kirche konnte es nicht ausbleiben, daß die Mehrstimmigkeit sich dort bald am meisten entfaltete, wo sie ihr Hauptanlehen gemacht: in der Kirche, der Liturgie. Freilich, bis zu welchem Umfange sie dort zur Verwendung kam, wissen wir nicht. Anfänglich beschränkte sie sich wohl auf gewisse Teile des festtäglichen Gottesdienstes. Ihre Ausbreitung war zudem gering und an einzelne Orte gebunden. Mit Guidos Micrologus schließt die älteste Periode mehrstimmiger Musik ab

[1] Für das ganze Kapitel benutzte ich die eingangs genannten, grundlegenden Arbeiten von Dr. Friedrich Ludwig.

(ca. 1030)[1]. Eine neue Periode beginnt, die sich von jener vor allem dadurch unterscheidet, daß sie uns praktische Denkmäler hinterlassen und zugleich zahlreichere auf sie bezügliche Äußerungen von Musikschriftstellern.

Die ältesten auf uns gekommenen Beispiele mehrstimmiger Musik sind erhalten in den Handschriften: Mailand, Ambr. M. 17 sup., Chartres, Stadt-Bibl. 130 (148), Cambridge, Corpus Christi Coll. 473. Die Mailänder Handschrift enthält u. a. ein zweistimmiges *Alleluia. ℣. Justus ut palma*, in Buchstaben- bzw. Neumenschrift, Note gegen Note[2]. Dieser Alleluiavers bildet „das Hauptbeispiel eines anonymen, Guidos Lehre weiter bildenden Organumtraktats, den diese Handschrift auf Guidos Werke folgen läßt[3]. Da neben den Neumen auch noch Buchstaben verwendet werden, so ist es möglich, diesen Alleluiavers in moderne Notation zu übertragen, wie es bereits durch Coussemaker geschehen ist[4].

„Die Handschrift von Chartres ist ein Musica-Enchiriadis-Codex des neunten oder zehnten Jahrhunderts, auf dessen letztem Blatt im elften Jahrhundert fünf zweistimmige Alleluias der Weihnachts- und Osterzeit in Neumen eingetragen sind. Sie stammt aus St. Père in Chartres; vielleicht entstand sie in Chartres selbst, wo im elften Jahrhundert ein reges, geistiges und künstlerisches Leben herrschte“ . . .[5]. Die Vorderseite dieses letzten Blattes ist wiedergegeben in der Paléographie musicale Tom. I, pl. 23.

Die dritte Handschrift, die von Cambridge, ist die umfangreichste Quelle für die mehrstimmige Musik des elften Jahrhunderts überhaupt, ein in Neumen geschriebenes Tropar von Winchester, das neben Tropen und Sequenzen zahlreiche Organumskompositionen enthält[6]. Der zweite Teil der Handschrift enthält unter dem Titel: „Incipiunt melliflua organorum modulamina super dulcissima celestia preconia“, die Oberstimmen zu einer großen Anzahl Gesängen, von denen hier in erster Linie genannt seien die 55 Alleluia- und 19 Traktuskompositionen, alle im Organumstil, Note gegen Note.

---

[1] Ludwig: Kongreßbericht S. 101.

[2] Ludwig: Kongreßbericht S. 103.

[3] Ludwig: Kongreßbericht S. 103.

[4] Coussemaker: L'harmonie au moyen-âge S. 234.

[5] Ludwig: Kongreßbericht S. 103.

[6] Ludwig: Kongreßbericht S. 103. Von den Organumskompositionen sind Bruchstücke veröffentlicht bei Frère. Bd. 8 der Publikationen der Henry Bradshaw Society und in Wooldridges Early English Harmony.

Organumskompositionen aus dem elften Jahrhundert finden sich auch in Cod. 109 der Stadtbibl. Chartres, nämlich fünf zweistimmige Alleluia aus der Liturgie der Osterwoche (veröffentlicht in der „Revue Grégorienne Tournay 1911, S. 29), in Cod. theol. quart. 11 der Stadtbibl. Berlin in Neumen aufgezeichnete Alleluiaverse[1]: *All. ℣. Dies sanctificatus*; *All. ℣. Video coelos*; *All. ℣. Hic est discipulus*; *All. ℣. Vidimus*; ferner in Cod. 1139 f. lat. der Bibl. Nat. Paris, doch in geringer Anzahl. Sie stammen aus dem Kloster St. Martial in Limoges, das in der Entwicklung der mehrstimmigen Musik in dieser Zeit eine bedeutende Rolle spielt. Kompositionen gleicher Herkunft, aber aus späterer Zeit, sind uns überliefert in zwei Pariser und einer Londoner Handschrift (Paris, f. lat. 3549 und 3719; London Br. M. add. 3688), die dem zwölften Jahrhundert angehören. Sie enthalten aber keine mehrstimmigen Alleluiagesänge. „Ob nur lückenhafte Überlieferung die Schuld daran trägt," schreibt Fried. Ludwig, „daß wir keine mehrstimmigen Alleluiagesänge und keine mehrstimmigen Ordinariumtropen von St. Martial kennen, oder ob die Organakomposition in St. Martial sich in der Tat lediglich an diesen vielgestaltigen, gewöhnlich bestimmter liturgischer Beziehungen entbehrenden Gesängen (d. h. Sequenzen und Tropen) entwickelt hat, wie sie uns die genannten vier Organahandschriften überliefern, wissen wir nicht. Jedenfalls geht der entscheidende weitere Fortschritt, den über die St.-Martial-Organa hinaus im zwölften Jahrhundert der Pariser Leonin macht, wieder von den responsorialen Gesängen im Officium und in der Messe aus, die schon im elften Jahrhundert speziell im Winchestertropar eine so wichtige Rolle gespielt haben[2].

Es fällt in der Tat auf, daß in diesen letzten Handschriften die mehrstimmigen Alleluiaverse fehlen. Aber auch so ist, glaube ich, der Beweis erbracht, daß die Mehrstimmigkeit schon in ihren Anfängen neben den Tropen sich mit Vorliebe der Alleluiaverse, die Sologesang sind, bemächtigt hat, um an ihnen die neue Kunst zu erproben und öffentlich zu zeigen. Der mehrstimmige Gesang ist von Anfang an durch seinen solistischen Charakter gekennzeichnet, er ist Sologesang. Zu seiner Ausführung wurden die tüchtigsten Sänger herangezogen, die eine gute Ausführung der neuen Praxis verbürgten.

[1] Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Wagner.

[2] Ludwig: Kongreßbericht S. 106.

Schon der Choral hatte gelehrt, auf den wechselnden Vortrag zwischen Chor und Solisten großen Wert zu legen. In prägnanter Form, kurz und gemessen, sind die Chormelodien komponiert, voll lyrischen Schwunges, und mit Melismen reich bedacht die Sologesänge, die Gradualien, die Alleluiaverse und Tractus. An diese, die von Haus aus musikalisch das größte Interesse beanspruchten, hat sich von selbst die Mehrstimmigkeit angeschlossen, weil naturgemäß Träger und Förderer des musikalischen Fortschrittes die Sänger vom Fach waren, die Solisten. Waren die Solostücke den Chorliedern an musikalischer Bedeutung überhaupt weit überlegen, so steigerte sich der künstlerische Schmuck durch den mehrstimmigen Vortrag der Solostücke, und zwar wurde dieser für Festtage üblich. Doppelt feierlich sollten die Lieder zum Graduale, zum Alleluiavers usw. an hohen Festtagen erschallen.

So drang die mehrstimmige Musik zumal gegen Ende des elften Jahrhunderts in die Kirche ein, besonders an einigen Orten Frankreichs. England folgte nach. Ob sich ein ähnlicher Vorgang auch in deutschen Gegenden abspielte, darüber fehlen uns bis heute alle Nachrichten. Italien nahm an der Bewegung, wie es scheint, anfänglich nur geringen Anteil. Die Kirche hatte vorderhand keinen Grund, gegen die Einführung der neuen Kunst in ihre Tempel einzuschreiten. Ihr konnte die Gewinnung neuer, auf kirchlicher Basis entstandenen Kunstmittel zur Ausschmückung ihrer ausgedehnten Zeremonien am Altar nur erwünscht sein, solange sich jene Kunst den liturgischen Anforderungen unterordnete. Und daß dies der Fall war, zeigen uns die noch erhaltenen Kompositionen. Diese schließen eng an die Choralpraxis an. Das Graduale, das in der folgenden Zeit bald ebensooft gesungen wurde wie der Alleluiavers, wurde z. B. also vorgetragen: Die Intonation sangen die Solisten. In Notre-Dame zu Paris geschah dies meist mehrstimmig. Darauf sang der Chor das ganze Anfangsstück choraliter bis zum Vers; dieser wird von den Solisten mehrstimmig gesungen bis zum Schluß, den wieder der Chor ausführte. Wiederum wird die Intonation von den Solisten wiederholt; daran schließt sich zum zweitenmal das Anfangsstück, vom Chor vorgetragen und zu Ende gesungen. Das Graduale von Weihnachten z. B. wurde etwa in folgender Weise ausgeführt:

Intonation: *Viderunt omnes*:	Solo; *mehrstimmig.*
Respons.: *Fines terrae.* etc.	Chor; *einstimmig.*

℣.: *Notum fecit Dominus.* etc. Solo; *mehrstimmig.*
Versschluß: *Justitam suam:* Chor; *einstimmig.*
Intonation: *Viderunt omnes.:* Solo; *mehrstimmig.*
Respons.: *Fines terrae.* etc.: Chor; *einstimmig.*

Der Alleluiavers wurde ähnlich komponiert. Die Mehrstimmigkeit hat also anfänglich an der responsorialen Form und der Repetition des Responsoriums nach dem Vers, die das Graduale bis zum 13. Jahrhundert beibehalten hat[1], nichts geändert. Oft wurde sogar der zu wiederholende solistische Teil neu komponiert und so eine eigenartige und abwechslungsreiche Gesangsform geschaffen.

Derartige Kompositionen treffen wir im letzten Fazsikel der Handschrift Wolfenbüttel-Helmstedt 678, die etwa in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datieren ist und in stilistischer Hinsicht „eine wichtige Zwischenstufe zwischen den Organa von Chartres und Winchester einerseits und den Organa der Notre-Dame-Handschriften anderseits bildet[2]." Sie enthält 47 für Marienmessen bestimmte zweistimmige Gesänge in der liturgischen Anordnung, zu Gruppen zusammengestellt: 7 Kyrietropen, 1 Gloriatropus, 1 Tractus, 15 Sequenzen, 4 Sanctus-, 3 Agnustropen und die folgenden Gesänge:

Alleluia. ℣. *Virga dei mater.*
„ ℣. *Virga Jesse floruit.*
„ ℣. *Salve virgo dei mater.*
„ ℣. *Virga florens germinavit.*
„ ℣. *Post partum virgo*
Alleluia. ℣. *Per te dei genitrix.*
„ ℣. *Ave Maria.*
„ ℣. *Virgo intemerata.*
„ ℣. *Angelus Domini.*

Neben diesen neun Alleluiaversen[3] und dem Tractus: *Gaude Maria virgo* kommen in der Handschrift vor die Offertorien[4]:

(Offert.?) *O vere beata sublimis.*
Offert. *Felix namque.*
Offert. *Ave Maria.*
(Offert. rhythmicum) *Preter rerum seriem.*

Zu den Propriumstexten, die bis dahin zur mehrstimmigen Vertonung herangezogen wurden, den Alleluiaversen und Tractus, kommt hier ein neuer hinzu: das Offertorium, wenn auch nur in

[1] P. Wagner: Ursprung und Entwicklung, S. 90 ff.
[2] Ludwig: Kongreßbericht S. 107.
[3] Ludwig: Repertorium S. 9.
[4] Ludwig: Repertorium S. 9.

beschränkter Anzahl. Dagegen fehlt das Graduale, das später unter den Kompositionen der Pariser Schule neben dem Alleluiavers den hervorragendsten Platz einnimmt. Die Gesänge sind in der genannten Weise so komponiert, daß Partien, die im Choralgesang dem Solisten zukommen, mehrstimmig, die Chorpartien einstimmig auszuführen sind. Einstimmig wurden nach wie vor gesungen die Propriumsgesänge antiphonischer Abstammung: Introitus und Communio.

Mit dem 12. Jahrhundert begann sich die Mehrstimmigkeit mehr auszubreiten; nicht, daß sie in örtlicher Beziehung ihre Grenzen stark ausgedehnt hätte; sie blieb vielmehr noch an gewisse Orte gebunden. Um so nachhaltiger wurde sie aber hier gepflegt. Neben der Organumskomposition erstand eine neue Kompositionsform, die der lateinischen Conductus, die aber nie zu größerer Bedeutung gelangte. Auch im 12. Jahrhundert fanden die liturgischen Kompositionen die größte Aufmerksamkeit, so daß sich bald zwei bestimmte Kunstgattungen herausschälten: die mehrstimmigen Tropen zu Ordinariumsgesängen und die mehrstimmigen Propriums- und Officiumsstücke. Die erste Gattung trat indessen zugunsten der zweiten bald zurück. So sehr kam diese und die liturgischen Kompositionsformen überhaupt in den Vordergrund, daß „Organum", zuerst der Name für jede mehrstimmige Gesangsform, nun die spezifische Bezeichnung für diese Gattung wurde[1] und ihr auch dann noch blieb, als die Mehrstimmigkeit bereits aus dem Rahmen des anfänglich einfachen Organumsingens herausgetreten war.

Das 12. Jahrhundert hat an den mehrstimmigen Formen wesentliche Veränderungen vorgenommen. Die dem Choral hinzugefügte Oberstimme, die lange Zeit meist schrittweise mit ihm sich bewegte, verschaffte sich bald größere Bewegungsfreiheit in melodischer und rhythmischer Beziehung. Um selbständiger zu werden, mußte sie den Rhythmus der Choralstimme aufgeben, namentlich, als später eine zweite oder gar eine dritte Oberstimme hinzutrat. Nun wurde das Abhängigkeitsverhältnis ein umgekehrtes: die Choralstimme mußte sich nach den melodisch sich reicher ausbildenden Oberstimmen richten; sie wurde auseinandergezogen, in einzelne Teile und Noten zerlegt, die durch Pausen voneinander getrennt

[1] Ludwig: Repertorium, Einleitung S 1.

waren. Die Behandlung der Choralstimme ist verschieden, je nachdem sie syllabisch oder mehr melismenreich gestaltet ist. Melismenreiche Choralpartien namentlich werden rhythmisch ganz willkürlich behandelt und gerade, weil sie bald in gleichlangen Noten, bald in Gruppen zu zwei oder drei, bald auch einzeln, durch Pausen getrennt vorkommen, oftmals und verschieden komponiert; so werden denn in Gradual- und Alleluiagesängen recht oft einzelne Teile herausgehoben, um immer wieder als Grundlage von mehrstimmigen Komplexen zu dienen.

Kompositionen dieser Art sind zahlreich vorhanden in den Handschriften Wolfenbüttel. Helmstedt 628 und 1099, Florenz, Laur. pl. 29,1. Madrid, Bibl. Nac. Hh. 167, die Fr. Ludwig, nach dem Entstehungsorte ihrer Organa die Notre-Dame-Handschriftengruppe nennt[1].

Hauptpflegestätte mehrstimmiger Kunst ward im 12. Jahrhundert Paris. Eine ganze Reihe hervorragender Männer, von denen ein großer Teil Organisten an Notre-Dame waren, brachten hier die neue Kunst zu hohem Ansehen und bestimmten ihren Gang für mehr denn ein Jahrhundert. Einer der hervorragendsten war Leonin, der „optimus organista", wie er genannt wurde, besonders bekannt als Komponist des „Magnus liber Organi de Gradali et Antiphonario"[2], einer reichhaltigen Sammlung zweistimmiger Gesänge etwa aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, zur Bereicherung und Verschönerung von Messe und Officium zusammengestellt und aufbewahrt im Chore von Notre-Dame zu Paris. Berühmter noch war sein Nachfolger Perotin, der das Werk seines Vorgängers einer Kürzung und Verbesserung unterzog und neue Stücke hinzukomponierte, wie der einzige bisher bekannte literarische Bericht darüber sagt[3]. Die Kompositionen Leonins und Perotins sind uns, wie es scheint, bis heute erhalten: die oben genannten Handschriften überliefern sie uns in reicher Zahl. Faszikel 3 und 4 der Handschrift Wolfenbüttel. Helmstedt 628 enthalten die älteste vorhandene Fassung von Leonins Magnus liber. Faszikel 3 hat neben Officiumsstücken an Meßgesängen nur ein Graduale *Propter veritatem*, das übrigens

---

[1] Ludwig: Repertorium S. 8.

[2] Coussemaker: Scriptores de musica medii aevi Bd. I S. 327.

[3] „Abbreviavit eundem (scl. librum) et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat et melior quam Leoninus." Vgl. Coussemaker: Scriptores I. S. 5.

noch in einem anderen Faszikel der gleichen Handschrift wiederkehrt[1]. Sehr reich an Meßgesängen ist der Faszikel 4: er enthält der Reihe nach die folgenden Gradual- und Alleluiaverskompositionen[2]:

Grad. *Viderunt omnes.* ℣. *Notum fecit.*
All. ℣. *Dies sanctificatus illuxit.*
Grad. *Sederunt*; ℣. *Adiuva me.*
Grad. *Exiit sermo*; ℣. *Sed sic eum.*
Grad. *Laus tua*; ℣. *Herodes.*
Grad. *Omnes*; ℣. *Surge et illumina.*
Grad. *Suscepimus*; ℣. *Sicut audivimus.*
All. ℣. *Adorabo ad templum.*
Grad. *Haec dies*: ℣. *Confitemini Domino.*
All. ℣. *Pascha nostrum.*
All. ℣. *Epulemur* in *azymis.*
All. ℣. *Surrexit.*
All. ℣. *Dulce lignum.*
All. ℣. *Ascendens Christus.*
All. ℣. *Veni sancte Spiritus.*
All. ℣. *Paraclitus*[3].
All. ℣. *Inter natos*[3].
All. ℣. *Tu es Petrus.*
Grad. *Benedicta*; ℣. *Virgo dei.*
All. ℣. *Assumpta est.*
All. ℣. *Hodie Maria.*
All. ℣. *Veni electa.*
Grad. *Propter veritatem.*
All. ℣. *Nativitas.*
All. ℣. *In conspectu angelorum.*
Grad. *Timete*; ℣. *Inquirentes.*
All. ℣. *Judicabunt sancti.*
Grad. *Domine*; ℣. *Vitam petiit.*
All. ℣. *Letabitur iustus.*
Grad. *Ecce sacerdos*; ℣. *Non est.*
All. ℣. *Posui adiutorium.*
All. ℣. *Justus germinabit.*
Grad. *Locus iste*; ℣. *Deus cui adstant.*
All. ℣. *Per manus autem.*

Alle Gesänge sind zweistimmig und in Quadratschrift aufgezeichnet. Einzelne Stellen, die in der Choralstimme besonders melismenreich ausgestattet sind, sind mehr als einmal komponiert. Fast jedes der 34 Gesangstücke hat etwa zwei derartig bevorzugte Stellen, „clausulae sive puncta", wie sie von den Musikschriftstellern damaliger Zeit genannt wurden[4], auf deren Ausgestaltung Perotin sein Hauptaugenmerk richtete. Die 34 Gesänge haben im ganzen 57 derartige Teilkompositionen; davon kehrt ein großer Teil in den anderen Handschriften der erwähnten Gruppe nicht wieder; dagegen überliefern das 3., 5. und 6. Faszikel dieser Wolfenbütteler

[1] Ludwig: Repertorium S. 18.
[2] Ludwig: Repertorium S. 18 f.
[3] Diese beiden nach Ludwigs Conjectur.
[4] Vgl. oben S. 7 Anmerkung 3.

Handschrift allein nicht weniger als 102 neue, größtenteils wohl von Perotin komponierte Ersatzstücke (clausulae) zu jenen Gradual- und Alleluiagesängen.

Nach den uns hier überlieferten Gesängen zu schließen, hat man in Notre-Dame zu Paris die Gradualien und Alleluiaverse mehrstimmig gesungen an folgenden Festen: Nativitas, St. Stephan, Johannes Evangelista, Innocentium, Epiphania, Purificatio, Resurrectio, Inventio crucis, Ascensio, Pentecostes, Johannes Baptista, Petrus et Paulus, Nativitas B. M. V., Assumptio und an anderen Marienfesten, ferner am Feste de Angelis, an Omnium Sanctorum, an einzelnen Heiligenfesten und an Dedicatio Ecclesiae. Damit bekommen wir eine Vorstellung von dem Umfang, den die Mehrstimmigkeit im 12. Jahrhundert bereits im Gottesdienste der Pariser Kirche angenommen hatte. Wohl beschränkt sie sich in der Messe vornehmlich auf diese zwei Propriumsgesänge. Immerhin darf man annehmen, daß kein höheres Fest vorüberging, ohne daß im Chore von Notre-Dame aus Solistenmund die neuen Weisen abwechselnd mit dem chorischen Choralgesang ertönten.

Es ist so gut wie sicher, daß die Faszikel 3 und 4 der Handschrift Wolfenbüttel-Helmstedt 628 nicht den ganzen Magnus liber Leonins überliefern; der Vergleich mit anderen Handschriften zeigt es. Die Handschrift Florenz (Laur. pl. 29, 1) bildet eine zweite und umfangreichere Fassung des Magnus liber. Die angeführten 34 Gesänge kehren hier in ähnlicher Reihenfolge wieder; dazu kommen aber einige neue, die nicht mehr aus der Zeit Leonins stammen. Einzelne davon sind mehr als einmal komponiert, jedesmal mit verschiedenen „clausulae". Die folgenden Gesänge bilden gewissermaßen eine Ergänzung zu den früher genannten. Sie kommen auch nur in der Florentiner Handschrift vor, obwohl manche von ihnen dem Urbestande des Magnus liber angehört haben[1]:

All. ℣. Video coelos.
All. ℣. Hic est discipulus.
Grad. *Anima.*
All. ℣. Vidimus stellam.
All. ℣. Nonne cor.
All. ℣. Christus resurgens.
All. ℣. In die Resurrectionis.
All. ℣. Angelus Domini.
All. ℣. Respondens autem angelus.
All. ℣. Non vos relinquam.
All. ℣. Spiritus sanctus.
Grad. *Priusquam*; ℣. *Misit.*
Grad. *Constitues*; ℣. *Pro patribus.*
All. ℣. Post partum.

[1] Ludwig: Repertorium S. 68 f.

All. ℣. Ora pro nobis. *All. ℣. Justus ut palma.*
Grad. *Gloriosus*; *℣. Dextera tua.* *All. ℣. Diffusa est gratia.*
All. ℣. Justi epulentur. Grad. *℣. Benedictus*; *℣. Benedicite.*
All. ℣. Hic Martinus. *All. ℣. Benedictus es.*
All. ℣. Dilexit Andream. *All. ℣. Ascendit Deus.*
Grad. *Posuisti*; *℣. Desiderium.*

Wenn anders Leonins Magnus liber einen großen Teil dieser Gesänge der Florentiner Handschrift umfaßte — und das ist die Ansicht Fr. Ludwigs — dann muß man diese Sammlung in gewisser Hinsicht geradezu vollkommen nennen. Ergänzend tritt hier zum Graduale der Alleluiavers für die Feste: St. Stephan, Johannes Evangelista, Epiphania; umgekehrt zum Alleluiavers das Graduale für gohannes Baptista, Petrus et Paulus, zu einzelnen Festen aus dem Commune Sanctorum. Für die Woche nach Ostern sind eine ganze Anzahl neuer Alleluiaverse hinzugekommen, ebenso für einzelne Heiligenfeste, wie: St. Martinus, Andreas usw., Alleluiaverse auch für Ascensio, Graduale und Alleluiavers für Trinitas. Das Bestreben der Pariser Organisten ging also darauf aus, für alle bedeutenden Feste des Kirchenjahres Graduale und Alleluiaverse mehrstimmig zu komponieren, sie bezweckten nichts Geringeres als den vollständigen, regelrechten Ausbau der responsorialen Propriumsgesänge. Dabei blieb der Tractus fast ganz ausgeschlossen, weil er nur in der Fastenzeit ergänzend für den Alleluiavers vorkommt, für welche Zeit man vorderhand auch keine mehrstimmigen Gesänge komponierte, weil die Mehrstimmigkeit immer den Charakter der Festlichkeit hatte.

Die Kompositionen des Leoninus im Magnus liber sind zweistimmig. Perotins Arbeit daran besteht im Streichen und Kürzen, im Hinzufügen neuer Teilkompositionen, nicht so sehr im Heranziehen neuer Gesangstexte. Auch ließ er es nicht bei der Zweistimmigkeit bewenden; er schritt weiter zu drei- und vierstimmigen liturgischen Kompositionen. Auch diese sind uns in den genannten und andern Handschriften erhalten. Es kehren im wesentlichen immer die gleichen Gesangstexte wieder, die schon im Magnus liber Aufnahme gefunden haben, z. B. die dreistimmigen (Tripla): *Alleluia ℣. Nativitas gloriosae; Alleluia ℣. Dies sanctificatus;* Grad. *Benedicta ℣. Virgo dei;* Grad. *Haec dies; ℣. Confitemini; Alleluia ℣. Pascha nostrum;* Grad. *Exiit sermo; Alleluia ℣. Posui adiutorium; Alleluia ℣. Dilexit Andream;* die vierstimmigen (Quadrupla): Grad.

Viderunt ℣. Notum fecit; Grad. *Sederunt; ℣. Adiuva.* Von diesen Gesängen waren manche ihrer Zeit sehr berühmt, so die von Schriftstellern besonders erwähnten, dem Perotin zugeschriebenen Quadrupla: „*Viderunt*" und „*Sederunt*", die Gradualien von Weihnachten und St. Stephan[1]. Auch das Triplum: „*Alleluia ℣. Nativitas gloriosae*", fand große Verwendung; die Handschrift Wolfenbüttel-Helmstedt 628 legt ihm den Text: *Alleluia ℣. Optimam portem* unter; die Handschrift Wolfenbüttel-Helmstedt 1099 überliefert es außer mit dem Originaltext auch mit den Alleluiaversen: *All. ℣. Sanctissime Jacobe; All. ℣. Judicabunt sancti*[2].

Nach dem Berichte des Anonymus[3] sollen die Werke Perotins, auch seine Fassung des *Magnus liber*, in Paris bis zum Ende des 13. Jahrhunderts in unveränderter Gestalt weitergesungen worden sein, nur die alte Quadratnotation, in welcher sie ausgeschrieben waren, habe weichen müssen; die Gesänge seien in die neue Mensuralschrift übertragen worden[4]. Fr. Ludwig weist nach, daß diese Äußerungen nur teilweise zutreffen, so bezüglich der drei- und vierstimmigen Organa Perotins, in keiner Weise aber bezüglich des Magnus liber, wie die verschiedenen von ihm erhaltenen Fassungen beweisen. Uns genügt es, hier festzustellen, daß man in Paris in Notre-Dame fortfuhr, die Gradualien und Alleluiaverse mehrstimmig zu singen, auch als der Eifer für die Komposition dieser Gesänge bereits nachließ. Es ist ein beredtes Zeugnis für ihre Beliebtheit, daß man sogar in Stiftungen und Testamenten der Sänger gedachte, die sie in der Kirche zur Aufführung brachten. So berichtet das Cartulaire de Notre-Dame de Paris u. a.:

„13. Juillet 1208: Singulis vero clericis, qui in missa Responsum vel Alleluia in organo triplo vel quadruplo decantabant, singulis sex denarios."

„7. Janvier 1217: Obiit Hugo Clemens, decanus et sacerdos; . . . . . procuravit etiam . . . . . ut quilibet clericorum qui ad missam Responsorium vel Alleluia in organo triplo, seu quadruplo decantabat, sex denarios habebit[5]."

[1] „Ipse vero Magister Perotinus fecit quadruple optima sicut: viderunt; sederunt; cum abondantia colorum harmonice artis." Vgl. Coussemaker: Scriptores I. S. 342.

[2] Ludwig: Riemann-Festschrift S. 207 f.

[3] Coussemaker Scriptores I. S. 342.

[4] Ludwig: Riemann-Festschrift S. 203.

[5] Guerard: Cartulaire de Notre-Dame de Paris, IV. S. 5 u. S. 107.

Ähnliche Aufzeichnungen sind aus späteren Jahren vorhanden; erwähnt sei noch eine Verfügung des Bischofs Odo von Sully aus dem Jahre 1198, daß in der Messe das Responsorium und der Alleluiavers zu singen seien in organo vel triplo vel quadruplo[1].

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts trat ein Stillstand in der mehrstimmigen Komposition der responsorialen Meßgesänge ein. Eine neue Gesangsgattung zog die Aufmerksamkeit der Komponisten auf sich. Es wurde bereits betont, wie großes Gewicht Perotin auf die Komposition von Teil- und Ersatzstücken legte, die wegen ihrer melismenreichen choralischen Melodien immer wieder besonders herausgehoben und neu komponiert wurden. Bald war es ein kleiner Satz, bald ein Wort oder nur eine Silbe des liturgischen Textes, die samt ihrem choralischen Melisma als Grundlage für neue Kompositionen dienten. Als das Melisma der neu hinzukomponierten Oberstimme über demjenigen des choralischen Tenors anfing, gewaltige Dimensionen anzunehmen, kam man auf den Gedanken, ihm einen besonderen Text unterzulegen, wie man ehemals den liturgischen Choralmelodien und Melismen Tropen untergelegt hatte. Damit entstand eine neue Kunstgattung: die Motette[2]. Der neue Text war lateinisch oder französisch. Zweistimmigkeit überwog auch hier. Mit einer dritten Stimme kam auch ein dritter Text hinzu. Die Motette blieb im ganzen 13. Jahrhundert die am meisten gepflegte Kompositionsgattung. Es besteht kein Zweifel, daß auch sie in der Kirche zur Verwendung kam und erst später weltlichen Charakter annahm[3]. Sie hat die liturgischen Kompositionen in den Hintergrund gedrängt. Man beschränkte sich darauf, diese abzuschreiben und in der Kirche aufzuführen; für die Komponisten in Paris blieben sie hinfort ohne Bedeutung.

Als alleinstehender, nicht zur Notre-Dame-Handschriftengruppe gehörender Kodex verdient schließlich noch erwähnt zu werden, Cod. Paris, Bibl. Nat. F. lat. 15139, früher St. Victor 813, zum größten Teil im 13. Jahrhundert geschrieben, weil er einzelne Meßgesänge enthält, die dort nicht vorkommen. Es sind, neben dem Grad. *Sederunt* und dem *All. V. Video coelos*, die von den früher genannten verschieden komponiert sind, die folgenden:

---

[1] Ludwig: Repertorium S. 237 f.

[2] Wilhelm Meyer: Der Ursprung des Motetts S. 143 ff.

[3] Ludwig: Repertorium S. 78.

Alleluia. ℣. Ecce jam.
Grad. *Quid operatus est. ℣. Gracia dei.*
Alleluia. ℣. Magnus Sanctus Paulus.
Alleluia. ℣. Ne partatur Christo.
Alleluia. ℣. Corpus beatae virginis et martyris.

Die Gesänge sind zweistimmig, ausgenommen *All. ℣. Ecce jam* für die Feste: St. Stephan, St. Paul und St. Katharina bestimmt und in ihrer Zusammenstellung einzig in ihrer Art[1].

Das rasche Aufblühen der Organumskompositionen in Frankreich, namentlich in St. Martial zu Limoges, war schon Ende des 11. Jahrhunderts nicht ohne Einfluß auf das mehrstimmige Musiktreiben in England gewesen, wie die an responsorialen Propriumsgesängen reiche und eigenartige Handschrift von Cambridge zeigt[2]. Sie ist eine Einzelerscheinung. Eine ähnliche kontinuierliche Entwicklung, wie sie die Mehrstimmigkeit in Frankreich durchgemacht, läßt sich für England nicht nachweisen, da nur ganz fragmentarische Überreste aus dieser Periode vorhanden sind.

Dagegen hat sich in der Handschrift London Brit. Museum Harl. 978 das Anfangsverzeichnis einer größern Sammlung von wechselnden Meßgesängen erhalten, die vom Notre-Dame-Repertoire unabhängig erscheint und etwa dem Schluß des 12. Jahrhunderts zugeschrieben wird. Als Komponist ist ein W. de Winc.(estre) angeführt. Auch diese Sammlung weist also auf Winchester zurück. Sie enthält an wechselnden Meßgesängen die folgenden[3]:

All. ℣. Dies sanctificatus.
All. ℣. Video coelos.
All. ℣. Hic est discipulus.
All. ℣. Te martirum.
All. ℣. Gloria et honore.
All. ℣. Multipharie.
All. ℣. Vidimus stellam.
All. ℣. Adorabo.
All. ℣. Adorabo.
All. ℣. Pascha nostrum.
All. ℣. Pascha nostrum.
All. ℣. Dulce lignum.
All. ℣. Ascendens Christum.
All. ℣. Ascendens Christum.
All. ℣. Paraclitus.
All. ℣. Benedictus es.
All. ℣. Inter natos.
All. ℣. Tu es Symon.
All. ℣. Non vos me elegistis.
All. ℣. Levita Laurentius.
All. ℣. Hodie Maria.
All. ℣. Nativitas gloriosae.
All. ℣. In conspectu.
All. ℣. Judicabunt.

[1] Ludwig: Repertorium S. 139 u. 142.
[2] Vgl. oben S. 2.
[3] Ludwig: Repertorium S. 271 f

All. ℣. Hic est Martinus.
All. ℣. Veni electa.
All. ℣. Dilexit Andream.
All. ℣. Tumba S. Nicholai.
All. ℣. Justus germinabit.
All. ℣. Ave Maria.
All. ℣. Salve Virgo.
All. ℣. Gaude virgo.
All. ℣. Porta Syon.
All. ℣. Ora pro nobis.
All. ℣. Virga Jesse.
All. ℣. Dilexit Mariam.
All. ℣. Salve decus.

Diese Stücke sind wahrscheinlich alle zweistimmig. Viele davon begegneten uns in andern Handschriften. In welchem Stil sie geschrieben, und ob sie vor oder, was wahrscheinlicher ist, erst nach Leonin entstanden sind, läßt sich nicht bestimmen. Alle sind in der Hauptsache für die gleichen Feste bestimmt, wie die im Magnus liber bereits vorgekommenen. Der Reihe nach, so wie sie im Kirchenjahr aufeinander folgen, sind die einzelnen Feste vertreten von Nativitas Domini bis St. Nicolaus, von Dezember bis wiederum Dezember. Dazu kommen am Schluß noch acht Alleluiaverse speziell für Muttergottesfeste.

Das Bild, das die noch erhaltenen und bis jetzt bekannten Quellen bezüglich der Stellung der Propriumsgesänge in der mehrstimmigen Musik bis um 1300 uns bieten, ist also dieses:

Die Mehrstimmigkeit bahnte sich schon in der ersten Zeit ihrer Entwicklung den Weg zur Kirche und erprobte dort ihr Können in erster Linie an den Alleluiaversen. Die Alleluiaverse, später auch die Gradualien und Tractus, wurden aber nie vollständig komponiert, sondern nur soweit, als der solistische Teil der betreffenden Choralgesänge reichte. So wurden die reponsorialen Sologesänge der Messe gesungen an einzelnen Orten Frankreichs [Chartres, Limoges (?)] schon in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts und, wahrscheinlich von hier aus angeregt, auch in England (Winchester), das uns dann die reichste Sammlung mehrstimmiger Meßgesänge aus dem 11. Jahrhundert überliefert hat. In großer Zahl treten mehrstimmige Tropenkompositionen zu Ordinariumsgesängen auf, Sequenzen und Tropen, mehrstimmige Kyrie, allen voran aber die Alleluiaverse. Charakteristisch ist das Vorkommen dreier mehrstimmig komponierter Osterintroitustropen. Man schritt also nicht zur Komposition mehrstimmiger vollständiger Introitus, die von Haus aus chorische Gesänge sind, sondern nur der ihnen später hinzugefügten immer solistisch gedachten Tropen. In einer spätern englischen Handschrift erscheint die Alleluiaverskomposition in

vollster Blüte. Sie hat demnach von allen Gesängen der Messe die Komponisten am meisten angezogen und beschäftigt. Gradualien fehlen in englischen Handschriften ganz. Nur einzelne Tractuskompositionen beweisen, daß man dort an Festtagen in der Fastenzeit die Tractus mehrstimmig gesungen. Alleluiaverse und Tractus sind somit die einzigen Propriumsgesänge in Handschriften englischer Herkunft.

Reicher sind die französischen Handschriften. Der letzte Faszikel der Wolfenbütteler Handschrift Helmstedt 628 überliefert zum erstenmal neben Tropen-, Sequenzen-, Alleluiaverskompositionen und einem Tractus zwei wirkliche Offertorien für Marienfeste. Nun ist aber das choralische Offertorium kein Sologesang wie etwa der Alleluiavers. Es nimmt vielmehr eine Mittelstellung ein zwischen den responsorialen Gesängen und Introitus und Communio, die antiphonischen Ursprunges sind[1]. Musikalisch erscheint es aber oft ebenso reich ausgestattet wie jene Sologesänge, und besonders die beiden genannten Offertorien verlaufen in allen Teilen recht melismatisch. Es ist also wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß auch diese Gesänge von Solisten vorgetragen wurden. Die größte Sammlung von Meßgesängen enthält der Magnus liber Leonins, in der Hauptsache Alleluiaverse und Gradualien. Alle andern Gesangsgattungen treten gegen jene zurück; Tractus und Offertorium fehlen nunmehr. Jene beiden Stücke aber bilden das ständige mehrstimmige Repertoire, das an Notre-Dame zu Paris an keinem höheren Festtage zur Meßhandlung fehlen durfte. Perotins Reformwerk schuf keine neuen liturgischen Kompositionsformen zu den schon bestehenden, wenn man absieht von seinen drei- bis vierstimmigen Gesängen und Motetten. Die spätern Organisten von Notre-Dame wandelten in den von Perotin gewiesenen Bahnen: die Motette nahm ihre ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Gradual- und Alleluiaverskompositionen traten zurück, allmählich auch aus der Praxis, wurden schließlich vergessen, als die musikalisch rasch sich entwickelnde Zeit an der zu Notre-Dame gepflegten Mehrstimmigkeit keinen Geschmack mehr fand.

[1] P. Wagner: Einführung S. 109.

II. Kapitel.

Das mehrstimmige Proprium im 14. und 15. Jahrhundert. Die Trienter Codices.

„Wenn die liturgischen Organa der Pariser Schule schon am Anfang des 14. Jahrhunderts auch schon aus der Praxis verschwanden, ohne eine direkte Weiterbildung zu erfahren, so blieb vieles Wesentliche ihrer Kunst . . . . der weiteren Entwicklung doch unverloren und kam auch für die kirchliche Kunst zu neuem Leben, als im 15. Jahrhundert besonders durch die englische und niederländische Schule auch die mehrstimmige Komposition von Meßgesängen wieder von neuem eifrig gepflegt wurde[1].“ Paris selbst nahm in der nun folgenden weiteren Entwicklung keinen hervorragenden Platz mehr ein. Hielt es auch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts seine führende Rolle im Musikleben noch bei, so wetteiferten doch neben und mit ihm bereits andere Orte Frankreichs in der Pflege der Mehrstimmigkeit. Vor allem die nördlichen Gegenden taten sich hierin hervor, von einzelnen Orten besonders Arras, Beauvais, St. Amand, Lille, Douai, Tournai. Zu besonderer Bedeutung kam gegen Ende des Jahrhunderts Cambrai; wiederum war es, wie in Paris früher, die kirchlich-mehrstimmige Musik, die an der dortigen Kathedrale hervorragende Pflege fand, zahlreiche Künstler anzog und in der Folge als Zeugen und tatkräftige Verbreiter seines musikalischen Ruhmes in andere Gegenden sandte.

Die kirchlich-mehrstimmige Musik wandte sich neuen Kompositionsformen zu. Die Ordinariumsgesänge, von den Komponisten der Pariser Organistenschule fast übergangen, wurden mit Vorliebe zur Vertonung herangezogen. Auch die Motettenkomposition fand immer wieder angelegentliche Pflege[2]. Sehr vernachlässigt dagegen wurden die Texte des Proprium; ja, es hat den Anschein, als wären sie lange Zeit überhaupt nicht mehr mehrstimmig komponiert

[1] Ludwig: Repertorium, Einleitung S. 4.
[2] H. Leichtentritt: Geschichte der Motette, S. 17 ff.

worden. Die Handschriften, die uns jene Ordinariumsstücke in großer Zahl hinterlassen haben, z. B. das Old Hall Manuscript, Bologna, Bibl. Univ. 2216 u. a.[1], enthalten fast keine Propriumsgesänge. So scheint es heute wahrscheinlich, daß überhaupt das ganze 14. Jahrhundert für die Propriumskomposition fast unfruchtbar gewesen ist. Erst die Niederländer nahmen die Pflege dieser Gesangsgattung wieder auf im 15. Jahrhundert. So überliefert uns die Handschrift Bologna, cod. Liceo filarmonico Nr. 37 u. a. 62 Kompositionen Wilhelm Dufays (1400—1474), darunter die folgenden Propriumsgesänge:

1. *Introitus Nimis honorati sunt.*
2. *Offertorium In omnem terram.*
3. *Communio Vos qui secuti estis.*

Alle drei Gesänge gehören dem Proprium vom Feste des Apostels Jakobus an und finden sich nach ihrer liturgischen Verwendung der Reihe nach angeordnet zwischen den Ordinariumsgesängen[2].

In reichster Zahl sind Propriumsgesänge aus dem 15. Jahrhundert überliefert in den

Trienter Codices.

6 Foliobänden, die ehemals dem Trienter Domkapitel gehörten, dann 1891 vom österreichischen k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht erworben wurden und zu Wien aufbewahrt werden. Ein Teil der darin enthaltenen Kompositionen ist neuerdings in moderne Notenschrift übertragen und veröffentlicht worden in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Jahrgang VII, XI und XIX. Insbesondere enthält der Jahrgang VII einen vollständigen thematischen Katalog der sechs Handschriften. Die sechs Codices (Cod. 87—92) enthalten zusammen 1585 Kompositionen, darunter sehr viele geistliche und kirchliche. Neben vollständigen Messen und Meßteilen, Hymnen, Sequenzen usw., finden sich zahlreiche mehrstimmige Propriumsgesänge, die an Hand des thematischen Kataloges hier zusammengestellt sind.

cod. 87.	cod. 88.
Ave Maria.	*Os iusti.*
Vos qui secuti estis.	*Alleluia ℣. Ora pro nobis.*
Inter natos mulieres.	*Alleluia ℣. Posuisti Domine.*
Statuit ei Dominus.	*Spiritus Domini.*

[1] J. Wolf: Geschichte der Mensuralnotation, S. 185 ff.
[2] Fr. X. Haberl: Wilhelm Dufay, S. 475 f.

Beata gens cuius
Alleluia ℣. Emitte spiritum.
Alleluia ℣. Veni sancte spiritus.
Confirma hoc deus.
Factus est repente.
Dum sanctificatus fuero.

Missa de S. Trinitate.

Benedicta sit sancta.
Benedictus es domine.
Alleluia ℣. Benedictus es.
Alleluia ℣. Verbo domini.
Benedictus sit deus.
Benedicite deum.

Mihi autem nimis.
Constitues eos.
Alleluia ℣. Ego vos.
Alleluia ℣. Dilexit Andream.
Mihi autem.
Venite post me.

De Sancta Cruce.

Nos autem gloriari.
Christus factus est.
Dicite in gentibus.
Alleluia ℣. Dulce lignum.
Protege domine plebem.
Per signum tuum.

Missa S. Joannis Bapt.

De ventre matris.
Priusquam te formarem.
Misit dominus (II. pars).
Alleluia ℣. Tu puer.
Justus ut palma.
Tu puer.

De Angelis.

Benedicite Dominum.
Benedicite Dominum.
Benedic anima mea.
Alleluia ℣. In conspectu.
Alleluia ℣. Laudate deum.
Stetit angelus.

Missa S. Georgi.

In virtute tua.
Protexisti me deus.
Alleluia ℣. Posuisti domine.
Desiderium animae.
Posuisti super caput.

In virtute tua.
Confitebuntur coeli.
Posuisti domine.
Puer natus est.
Viderunt omnes fines.
Alleluia ℣. Dies sanctificatus.
Tui sunt coeli.
Laetabitur iustus.
Viderunt omnes.

Missa S. Mauricii et sociorum eius.

Venite benedicti.
Sapientiam sanctorum.
Gloriosus deus.
Alleluia ℣. Judicabunt.
Mirabilis deus.
Gaudete iusti.

Scitote quoniam.
Deus qui das.
Alleluia ℣. Felix corpus.
In medio ecclesiae.
Os iusti meditabitur.
Alleluia ℣. Antoni compar.
Veritas mea.
Domine quinque talenta.

Gaudeamus omnes.
Gaudeamus omnes.
Os iusti.
Os iusti.
Alleluia ℣. O patriarcha.
Fidelis servus.
Etenim sederunt.
Sederunt principes.
Alleluia ℣. Video coelos.
Elegerunt apostoli.
Video coelos.
Audi filia.
Laetabitur iustus.
Posuisti Domine.
Desiderium.
Sebastiani gratia.
Gloria et honore.
Magna est dei.
Resurrexi et adhuc.
Haec dies quam fecit.
Alleluia ℣. Pascha nostrum.
Felix namque.
Beata viscera.
Puer natus.
Alleluia ℣. Dulcis mater.
Gaudeamus omnes.
Propter veritatem.
Alleluia ℣. Assumpta est.
Diffusa est gratia.
Dilexisti iustitiam.
Salve sancta parens.
Resurrexi et adhuc.
Gaude Maria virgo.

c o d. 89.

Scitote quoniam.
Alleluia ℣. Vox de coelo.
Gaudent in coelis.
Similabo eum.
Salve sancta parens.
Benedicta et venerabilis.
Ave Maria.
Alleluia ℣. Virga Jesse.
Felix namque.
Beata viscera.
Ecce (sic!) dies quam fecit.
Quae est ista.
Benedicta sit.
Recordare virgo.
Rorate coeli.
Salve sancta parens.
Viri Galilaei.
Puer natus.
Terribilis est.
Spiritus domini.
Salve sancta parens.

c o d. 90.

Puer natus (2)[1].
Dominus dixit.
Ecce advenit.
Resurrexi et adhuc (8).
Viri Galilaei (3).
Spiritus domini (5).
Benedicta sit (3).
Nos autem gloriari.
Cibavit eos (3).
Terribilis est (6).
Mihi autem nimis (3).
In medio ecclesiae (2).
De ventre matris (2).
Nunc scio vere.
Etenim sederunt (2).
Intret in conspectu.

[1] Die eingeklammerte Zahl zeigt an, wievielmal derselbe Text, verschieden komponiert, vorkommt.

Confessio et pulchritudo.
Sapientiam sanctorum.
Statuit ei dominus (3).
Os iusti (2).
Loquebar de testimoniis.
Dilexisti iustitiam.
Gaudeamus omnes (4).
Rorate coeli (2).
Vultum tuum.
Suscepimus deus (2).
Salve sancta parens (3).
Alleluia ℣. Veni sancte.

cod. 91.

Vos qui secuti.
Ecce virgo concipiet.
Ecce dominus veniet.
Alleluia ℣. Dei filius.
Haec dies.
Da pacem.
Salve sancta.
Gaudeamus.
Salve sancta.
Ave Maria.
Rorate coeli.
Recordare virgo.
Alleluia ℣. Dies sanctificatus.
Terribilis est.
Alleluia ℣. Adorabo.
Vox exultationis.
Domine deus.
Domus mea.
Psallat ecclesia.
Alleluia ℣. Dei filius.
Sedit angelus.
Dico vobis.
Christus resurgens.
Alleluia ℣. Pascha nostrum.
Pascha nostrum.
Factus est (de S. Spiritu Communio).
Alleluia ℣. Ascendit.
Cibavit eos.
Caro mea.
Quotienscunque.
Alleluia ℣. Veni sancte.
Benedicta sit.
Alleluia ℣. Benedictus es.
Nunc scio vere.
Alleluia ℣. Tu es Petrus.
Tu es Petrus.
Audi nos.
Spiritus domini.
Vultum tuum.
Salve sancta parens.

cod. 92.

Puer natus.
In medio ecclesiae.
Terribilis.
Spiritus domini.
Benedicta sit.
Cibavit eos.
Salve sancta.
Benedicta et venerabilis.
Alleluia ℣. Ora pro nobis.
Dei genitrix (ultimus ℣. de Tractu: Gaude Maria).
Ave Maria.
Beata viscera.
Da pacem.
Statuit ei.
Redemisti nos.
Benedicite dominum.
Gaudeamus omnes.
Spiritus domini.
Benedicta es.

Die Trienter Gesangbücher sind erstaunlich reich an mehrstimmigen Propriumsstücken; das Ordinarium weist nicht viel mehr Kompositionen auf. Das ist überraschend; bisher glaubte man, die Messe sei das fast ausschließliche Gebiet kirchenmusikalischer Betätigung im 15. Jahrhundert, die vornehmste und am meisten gepflegte Gesangsgattung der Komponisten gewesen. Die Trienter Codices zeigen aber, daß neben dem Ordinarium auch das Proprium vielfach komponiert wurde. Wenn dieses in der Geschichte der Kirchenmusik im 15. Jahrhundert bis anhin noch nicht die gebührende Beachtung erlangt, so liegt ein Grund davon in der Gewohnheit, die Propriumsgesänge, statt in ihrer Zusammengehörigkeit, voneinander losgelöst und unabhängig zu betrachten und sie bald zu den Motetten, bald zu den Ordinariumsgesängen der Messe zu rechnen. Richtig ist auch, daß das Proprium als Ganzes nie zu einer solchen musikalischen Einheit gelangen konnte wie das Ordinarium. Sein Zusammenhang ist nur ein liturgischer; und doch ist auch das Ordinarium in seiner Entwicklungsgeschichte anfänglich keinen andern Weg gegangen als das Proprium. Eine vollständige Messe als zyklische, einheitliche Form existierte nicht vor dem 15. Jahrhundert. Dasselbe Jahrhundert aber, das zum erstenmal und in größerer Zahl vollständige Messen in unserm heutigen Sinne hervorbrachte, hat auch für viele Festtage des Kirchenjahres vollständige Proprien geschaffen. Diese Tatsache muß hervorgehoben werden. Überliefern die Trienter Handschriften neben diesen vollständigen Proprien auch zahlreiche einzelne und unzusammenhängende Propriumstücke, so darf man wohl darauf hinweisen, daß ebendaselbst neben ganzen Messen zahlreiche Meßteile, Kyrie, Et in terra, Patrem usw. einzeln erscheinen. Zusammengenommen aber sind die mehr als 250 Kompositionen über Propriumstexte, d. h. fast der sechste Teil aller in den Trienter Handschriften enthaltenen Gesänge, Beweis dafür, daß die Meister des 15. Jahrhunderts neben der Messe auch die Komposition dieser Gesangsgattung mit Eifer gepflegt haben[1].

Prüfen wir die einzelnen Handschriften auf ihren Inhalt an Propriumsstücken.

[1] In obiger Zusammenstellung sind zudem manche Gesänge in den Trienter Handschriften, die ehemals offenbar Propriumsgesänge waren, heute aber nicht mehr sind, nicht genannt.

Cod. 88 enthält die meisten, fast die Hälfte aller in den Trienter Handschriften überhaupt vorkommenden Propriumskompositionen; sie finden sich, wie sonst in keiner der übrigen Handschriften, nach festen Gesichtspunkten geordnet, zusammengestellt. Wir treffen der Reihe nach die vollständigen Proprien für die Feste: Pentecostes, Trinitas, St. Andreas, de S. Cruce, St. Joannes Baptista, De Angelis, St. Georgius (zugleich Messe aus dem Commune Martyrum, de uno Martyre; die Communio findet sich erst später), Nativitas Do., St. Mauritius, Antonius de Padua, St. Stephanus, St. Sebastianus, Assumptio B. M. V. Diese dreizehn Proprien sind zum Teil mit Überschriften versehen, z. B.: Missa de St. Trinitate, Missa St. Georgi usw. Gerne möchte man in diesen Überschriften den Beweis dafür erblicken, daß die Propriumsgesänge früher „Missa" genannt wurden. Allein in der gleichen und auch in andern Handschriften findet sich die Überschrift „Missa" ebensooft, ja noch öfter über einer Reihe von Ordinariumsgesängen. Es herrschte also damals noch Unklarheit in der Bestimmung und Begrenzung jenes Begriffes.

Neben vollständigen Proprien enthält Cod. 88 Einzelgesänge und Bruchstücke, so Bestandteile des Propriums für Resurrectio Do., für die Missa votiva B. M. V., alleinstehende Introitus usw. Sie scheinen mehr zufällig nebeneinander gestellt zu sein; in vielen Fällen sind sie spätere Zusätze und Einschiebsel, Ausfüllungen leerer Blätter und Nachträge.

„Auch für die Geschichte der vortridentinischen Liturgie wird der Geschichtsforscher interessantes Material finden, da die in Cod. 88 Nr. 259—354 enthaltenen Officia mit den heute in der katholischen Kirche gebrauchten nicht immer in Übereinstimmung stehen"[1]. Man dürfte sich aber im allgemeinen weniger wundern über die Nichtübereinstimmung, als vielmehr über die bedeutende Übereinstimmung der in Frage kommenden Gesänge mit den heute gebräuchlichen. Fast alle Propriumsgesänge aus Cod. 88 finden noch heute in der Liturgie Verwendung; nur die „Missa S. Mauricii" ist von dem heutigen Proprium fast durchweg verschieden; andere stimmen vollständig überein (Pentecostes, Trinitas usw.); manche haben zwei Alleluiaverse (Pentecostes, Trinitas, de Angelis etc.); andere mehr als einen Introitus (St. Georg) usw. usw. Einzelne Texte weisen auf Ordens-, Diözesan- oder Landesheilige hin *(Antoni*

[1] Denkmäler VII., Einleitung S. XXIV.

compar inclite, O patriarcha pauperum, Sebastiani gratia). Daneben zeigen sich kleine Textvarianten *(Per signum tuum;* heute: *Per signum crucis.* usw.).

Cod. 88 ist also die an Propriumsgesängen reichhaltigste und, soweit es diese Stücke betrifft, die am meisten nach einer festen Norm geordnete und übersichtlichste der sechs Handschriften, zugleich die, liturgisch betrachtet, bedeutendste, gerade mit Rücksicht auf ihre Zusammenstellung vollständiger Proprien für gewisse Festtage; Fr. X. Haberl hat sie mit Recht „Vorläufer des Choralis Constantinus" genannt[1].

Arm an Propriumsgesängen ist Cod. 89. Sie nehmen kaum den zehnten Teil seines Inhaltes ein. Darunter befindet sich das vollständige Proprium der Missa votiva B. M. V., einzelne Introitusgesänge für Dominica IV. Adventus, Nativitas, Ascensio, Pentecostes, Dedicatio usw.

Den Cod. 90 möchte ich eine eigentliche Introitussammlung nennen. Wenn irgendwo in einer der sechs Handschriften, so können wir in dieser eine zielbewußte, ordnende Hand erkennen. Der Reihe nach folgen eine Anzahl Asperges und Vidi aquam, darauf die Introitus, etwa 40 Kyrie, 37 Et in terra, 24 Patrem usw. Im ganzen sind hier 60 Introitus zusammengestellt, davon diejenigen für hohe Festtage mehrmals komponiert, Resurrectio (8), Ascensio (3), Pentecostes (5), Trinitas (3), Corporis Christi (3), Dedicatio ecclesiae (5), Andreas (3), Johannes Bapt. (2), Stephan (2), Advent (3), Nativitas (3) usw.

Im Gegensatz dazu bietet Cod. 91 eine Sammlung von Introitus, Gradualien, Communionen usw., alles bunt durcheinander gewürfelt inmitten zahlloser anderer weltlicher und geistlicher Gesänge. Sie nehmen sich aus wie spätere Nachträge, bestimmt, da oder dort eine Lücke auszufüllen, Unvollständiges zu ergänzen. Es ist überflüssig, in der Anlage der Gesänge irgendwelchen Plan zu suchen, so sehr trägt die ganze Handschrift den Stempel des Zufälligen. Wessen er habhaft werden konnte, das schrieb der Schreiber hier zusammen; um ihrer selbst willen wurden die einzelnen Gesänge gesammelt und aufgeschrieben und dadurch oft vor dem Untergang gerettet.

Die vier Codices 88—91 sind zum größten Teil in und für Trient geschrieben worden, etwa in den Jahren 1444—1465, von Johannes

[1] X. Haberl: Wilhelm Dufay, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1885, S. 483.

Wiser[1]. Ihr Zusammenhang ist also ziemlich verbürgt; kein einziger bildet, mit Bezug auf die Propriumsgesänge, für sich genommen, ein Ganzes. Enthält Cod. 88 die stattlichste Zahl, darunter vollständige Proprien, so beziehen sich diese doch nur auf wenige kirchliche Feste; Cod. 89 erscheint in dieser Hinsicht erst recht unbedeutend; Cod. 90, die ausgesprochene Introitussammlung, aber scheint eine Ergänzung durch andere Propriumsgesänge zu verlangen, die Cod. 91 nur zum geringen Teil bietet. Wie dem auch sei, die vier Teile zusammen bieten eine der reichhaltigsten Sammlungen von Propriumsgesängen, die existiert. Wenn sie nicht immer mit der Ordnung zusammengestellt sind, die wir heute wünschten, so darf man daraus schließen, daß bei der Abfassung und Niederschrift kaum praktische Rücksichten, wie etwa die Deckung des liturgischen Bedarfes, in erster Linie maßgebend waren; sonst wäre die Anordnung der Gesänge mancherorts sicher eine andere geworden. Ihre Schreiber suchten vor allem diejenigen kirchlichen und weltlichen Kompositionen vor dem Untergange zu retten, deren sie habhaft werden konnten. Das war der Hauptzweck der Sammlung, wenigstens das Resultat.

Cod. 87 und 92 bilden eine eigene Gruppe. Die Komposition ihrer Stücke fällt in die Jahre 1420—1440. Sie sind wahrscheinlich in Oberitalien entstanden und in Venedig oder unter dem Einfluß venetianischer Musiker gesammelt und niedergeschrieben worden von Puntschucher[2]. Die in ihnen enthaltenen Propriumsgesänge verschwinden fast unter den anderen Kompositionen. Cod. 92 verdient hervorgehoben zu werden infolge der teilweisen, interessanten Zusammenstellung einzelner seiner Propriumstexte. Wir finden die folgenden Introitus:

Puer natus, *In medio ecclesiae*, *Terribilis est*, *Spiritus domini*,
Benedicta sit, *Cibavit eos*, *Salve sancta parens*, *Da pacem*,

nicht etwa allein und ohne Zusammenhang zwischen den verschiedenartigen Gesängen anderer Gattungen. Jedem Introitus folgt vielmehr jedesmal eine Anzahl von Ordinariumsgesängen, Kyrie, Et in terra, Patrem usw., manchmal auch eine Sequenz. Diese Anordnung befindet sich im ersten Teil. Für denselben ist, wenigstens von fol. 1—84, eine Vorlage benützt, welche je einen Introitus und ein Ordinarium missae enthielt[3]. Jene Introitus gehören fast alle dem Proprium hoher

[1] Denkmäler Bd. VII, Einleitung S. XX ff
[2] Denkmäler Bd. VII, Einleitung S. XX.
[3] Denkmäler Bd. VII, Einleitung S. I.

Festtage an. Sind sie vielleicht von allen Propriumsgesängen allein mehrstimmig gesungen worden? Oder liegen andere, praktische Rücksichten vor? Ein Introitus an der Spitze einer vollständigen Messe! Es nimmt sich aus wie ein richtiger Titel, z. B.: Missa in Nativitate Domini, oder Missa in festo Corporis Christi, d. h. die folgenden Ordinariumsgesänge sind zur Aufführung speziell an jenen Tagen bestimmt. Man mag jene Zusammenstellung erklären wie man will, sicher ist sie keine zufällige. Unzweifelhaft erfreute sich auch der Introitus einer gewissen Bevorzugung vor den übrigen Propriumstücken. Die gleiche Wahrnehmung konnten wir schon bei der Handschrift 90 machen, die fast nur Introituskompositionen überliefert. Wir haben hier, wenn man will, ein Gegenstück zur Arbeitsweise der Pariser Organistenschule, die ihr Hauptgewicht auf die Komposition von Gradualien und Alleluiaversen legte. Die Gründe dieser ältesten Praxis sind uns bekannt. Was aber die spätere Zeit zur Bevorzugung des Introitus führte, ist weniger leicht erklärlich. Es ist möglich, daß dabei weniger liturgische oder künstlerische Momente als vielmehr praktische Erwägungen den Ausschlag gaben. Ein mehrstimmiger Introitus machte sich besser als Eingangsgesang der Messe, namentlich mit Rücksicht auf die folgenden mehrstimmigen Ordinariumsgesänge, als der choraliter gesungene. Im Verhältnis zu den übrigen Propriumsgesängen nimmt der Introitus immer eine bedeutende Stellung ein und konnte schließlich wohl einzeln komponiert werden.

Eine Gegenüberstellung der beiden, nach Ort und Zeit verschiedenen Gruppen der Trienter Codices fördert auch für die Geschichte der Propriumskomposition beachtenswerte Resultate zutage. Cod. 87 und 92, deren Inhalt in der Zeit zwischen 1420 und 1440 komponiert wurde, enthalten zusammen etwa 23 Propriumsgesänge, darunter 14 Introitus. Cod. 88—91, zum größten Teil vor 1465 gesammelt und niedergeschrieben, überliefern zusammen über 220 Propriumsgesänge, darunter etwa 100 Introitus, 30 Alleluiaverse, fast gleichviele Gradualien, Offertorien und Communionen und 12 Tractus. Dieser bedeutende Unterschied in der Zahl der Propriumstücke hat natürlich seinen Grund nicht allein im größern Umfang der zweiten Gruppe. Er zeigt ohne Zweifel vielmehr den neu erwachten Eifer, mit dem sich die Komponisten seit etwa dem 4. Jahrzehnt an die Komposition des Propriums machten. Das ganze 14. Jahrhundert hindurch hatte diese, wie es scheint, geruht. Langsam

nur schwindet im Anfang des 15. Jahrhunderts die Abneigung der Komponisten gegenüber diesen kirchlichen Gesängen. Um so nachhaltiger bemächtigt sich ihrer die kompositorische Tätigkeit in den folgenden Jahren. Der Introitus wird am meisten zur mehrstimmigen Vertonung herangezogen. An Stelle des einen vollständigen Proprium aus der Zeit vor 1440 (vgl. Cod. 92 Nr. 241—246) treten in der spätern Handschriftengruppe mehr als ein Dutzend auf, alle fast für die höchsten Festtage. Schon in diesen Zahlen liegt der Fortschritt ausgedrückt, den die Propriumskomposition in kurzer Zeit gemacht hat. Von nun an ruhte sie für lange Zeit nicht mehr. Ist auch das Dunkel noch nicht gelichtet, das bezüglich dieser Gesangsgattung über der folgenden Zeit lagert, ist auch der Weg, den ihre Entwicklung genommen, noch nicht bloßgelegt, so dürfen wir doch annehmen, daß die Kunst, die in den Trienter Codices niedergelegt ist, auf die nachfolgende Propriumskomposition nicht ohne Einfluß gewesen und zu neuen Kompositionen auf diesem Gebiete angeregt hat. Werke, von dem Umfange eines Choralis Constantinus z. B. erstehen nicht ohne Vorbilder, sie wollen historisch vorbereitet und fundamentiert sein. Vorbereitet aber wurde der Choralis Constantinus durch diesen reichen Schatz von Propriumskompositionen, von denen die Trienter Handschriften Kunde geben. Sie haben die Möglichkeit und die Erfolgaussichten der im Zusammenhang komponierten Propriumsgesänge bewiesen.

Von welchen Komponisten die Propriumsgesänge stammen, läßt sich heute nicht nachweisen; nur die folgenden sind mit Überschrift des Autors versehen:

Ave Maria (Joh. Brasart).
Vos qui secuti estis (W. Dufay).
Inter natos (Binchois).
Cibavit eos (Joh. Brasart).
All. ℣. Veni sancte (W. Dufay).
Terribilis est (Ludovicus Krafft).
Benedicta es (Anglicanus, de Anglia).
Gaude virgo (Tressorier).
Da pacem (C. de Merques).
Salve sancta (Reginaldus Liebert).

Alle andern sind anonym. Von den hier genannten Komponisten sind Ludovicus Krafft und Reginaldus Liebert nur von lokaler Bedeutung. Um so bekannter sind die Namen eines Dufay und Binchois. Sie werden bis auf weiteres als die ersten großen Vertreter des mehrstimmigen Proprium gelten müssen.

Leider findet sich in den bisherigen Jahrgängen der österreichischen Denkmäler (Bd. VII, XI, XIX), die eine Auswahl aus den in den Trienter Handschriften enthaltenen Gesängen bringen, kein einziges Propriumstück, abgesehen von einem Ave Maria v. Jo. Brasart (Tr. Hds. cod. 87 Nr. 1 des obigen Verzeichnisses; Denkmäler Bd. VII S. 95). Da aber die Publikationen von Kompositionen aus den Trienter Handschriften noch nicht abgeschlossen sind, so darf man hoffen, daß diese Lücke noch ausgefüllt werde. Dann erst wird es möglich sein, einen nähern Einblick zu tun in die Technik und Struktur der Propriumsgesänge, namentlich der mehrteiligen, wie Introitus, Graduale usw.[1]

[1] Die Benutzung der Trienter Handschriften, die in der uns obliegenden Untersuchung von Bedeutung gewesen wäre, ist außerhalb ihres gegenwärtigen Aufbewahrungsortes (Musikhistorisches Institut der Universität Wien) leider unmöglich, wie mir die Verwaltung der K. K. Hofbibliothek mitteilte.

III. Kapitel.

Das mehrstimmige Proprium im 16. Jahrhundert. Der Choralis Constantinus.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts trat in den äußern Verhältnissen des Musiktreibens eine bedeutsame Umgestaltung ein: die junge Buchdruckerkunst fing an, sich in den Dienst der mehrstimmigen Musik zu stellen. Dadurch öffneten sich ihr mit einem Male die Tore, durch die sie frei in die Weite ziehen und sich neue Freunde werben konnte. Ottavio dei Petrucci aus Fossombrone begann als erster, mehrstimmige Kompositionen verschiedener Meister in Sammelwerken herauszugeben. Es folgten andere Unternehmungen gleicher Art, die im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Unmenge von Sammlungen mehrstimmiger Musik zutage förderten. Ein Drucker suchte den andern zu überbieten und seine Sammlungen als diejenigen anzupreisen, welche die schönsten Gesänge der berühmtesten Meister enthielten. Vielversprechende Titel, wie: opus musicum ..... cuius hactenus nihil simile usquam est editum, oder, ...nunc recens in lucem editum, oder ..... a praestantissimis musicis diversarum nationum ac linguarum, sind nicht selten.

Unter diesen Sammlungen des 16. Jahrhunderts nehmen diejenigen kirchlicher Gesänge einen hervorragenden Platz ein; sie sind aber in den wenigsten Fällen planvoll geordnet und erscheinen unter den verschiedensten Titeln. Ausschließlich lateinische Texte enthalten die mit „Motetti“ bezeichneten Sammlungen. In der Begriffsbestimmung des Wortes „Motette“ herrschte freilich ein gewisser Wirrwarr. Unter diese Gattung gruppierte man den größten Teil der kirchlichen Gesänge mit Ausnahme der Ordinariumstücke, die durch den Namen „Missa“ unzweideutig gekennzeichnet sind. Propriumstexte wurden auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts immer wieder komponiert wie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; sie verschwinden aber oft unter den übrigen Kompositionen, weil sie nicht immer als solche deutlich erkennbar sind. Sammlungen, die ausschließlich Propriumstücke enthalten und das in ihren Überschriften anzeigen, gibt es wenige; dagegen kehren sie in den zahl-

reichen Motettensammlungen immer wieder, meist einzeln und ohne Zusammenhang; wahrscheinlich wurden sie oft für Motetten gehalten. Es ist im allgemeinen schwer, beim Durchgehen solcher Sammlungen schnell und richtig zu entscheiden, in welchem Fall wir es mit einem Propriumstext und wann mit einer wirklichen Motette zu tun haben. Die Motette ist damals oft mehrteilig. Es ist das aber kein unzweideutiges Kennzeichen. Graduale und Tractus namentlich sind ebenso mehrteilig und, wenn man will, auch der Introitus. So ergeben sich bei einer Bestimmung der in den Motettensammlungen vorkommenden Gesänge, solange man nur ihre Textanfänge kennt, wie sie z. B. Eitner in seiner Bibliographie wiedergibt, zahlreiche Schwierigkeiten. Mit Sicherheit als Propriumsgesänge lassen sich da fast nur die Alleluiaverse bestimmen, die in Motettensammlungen auch gar nicht selten sind; bei andern Propriumsgesängen lassen sich oft nur Vermutungen aufstellen. Wenn aber in Petruccis Sammlungen Texte erscheinen wie: *Factus est repente; Salve sancta parens* usw., so wird jeder Kenner des liturgischen Gesangbuches wissen, daß hier ein Propriumstext vorliegt. Solche Motettensammlungen erschienen von Jahr zu Jahr mit den verschiedensten Titeln: Liber mutetarum, ...Liber selectarum cantionum, quas vulgo mutetas appellant, ...Musica quinque vocum, materna lingua, motetta vocata. — Manche Sammlungen tragen Titel, die uns über den Charakter ihrer Stücke ganz im Dunkeln lassen: Cantiones, Bicinia latina, Selectissimae Symphoniae, Diversae modulationes, Harmoniae sacrae usw. In vielen solchen Sammlungen sind Propriumsgesänge nachweisbar, u. a. auch in den vier Büchern „Moduli" des Pièrre Attaignant, Paris. Aus dem Jahre 1505 datiert eine Sammlung, „Fragmenta missarum" betitelt, die neben zwei Asperges, Vidi aquam, Kyrie, Et in terra, Patrem, drei Sanctus und Agnus nachfolgende Gesänge enthält: *Salve sancta parens, Haec dies quam fecit.* Das erste Stück ist zweifellos der bekannte Muttergottes-Introitus; das geht auch aus dem folgenden Kyrie mit der Überschrift: In honorem beatae Mariae Virginis hervor. Ein ähnliches Beispiel findet sich in Joh. Kugelmanns: Concentus novi trium vocum, nämlich ein: *Benedicta sit sancta trinitas* und darauf, mit der Überschrift: Missa de S. Trinitate, ein vollständiges Ordinarium. Jener Gesang ist also zweifellos wieder ein Introitus. Propriumsgesänge finden sich schließlich auch in theoretischen Werken, die oft praktische Denkmäler überliefern.

Eine genaue Prüfung aller Sammelwerke kirchlich-lateinischer Gesänge — es sind deren viele — würde wohl eine große Zahl von Propriumsgesängen zutage fördern. Sie sind bis heute ziemlich unbeachtet geblieben, weil sie überall zerstreut vorkommen. Die bisherige Forschung richtete ihr Hauptaugenmerk auf die Gesänge des Ordinarium, auf die Messe, die durch die Komponisten allerdings in den Vordergrund gerückt worden war und diesen Platz das ganze 16. Jahrhundert hindurch behauptet hat. Aus derselben Zeit besitzen wir aber auch eine stattliche Anzahl von Werken, die wirkliche Sammlungen von Propriumsgesängen bilden, teils Sammelwerke verschiedener Meister, teils umfangreiche Werke eines Komponisten. An erster Stelle, sowohl der Zeit als dem Range nach, muß hier genannt werden:

Der Choralis Constantinus,

das gewaltige Lebenswerk Heinrich Isaaks, von dem neuerdings in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich die ersten zwei Teile erschienen sind; der dritte und letzte Teil harrt noch der Veröffentlichung. Beiden Publikationen, namentlich der ersten, geht eine vorzügliche Einleitung voraus, in der die hauptsächlichsten das Werk betreffenden Fragen erörtert werden.

Der erste Teil des Werkes erschien im Jahre 1550 im Drucke und trägt in der Tenorstimme den Titel: Tenor Choralis Constantini, ut vulgo vocant, opus insigne et praeclarum Henrico Isaak, divi quondam Caesaris Maximiliani Symphonista Regio, opus inquam illustris Isaaci officina dignum et propter compositionis artificium et cygneam venustatem adeo ut ex faecundissimo tanti artificis pectore vere emanasse videatur. — Nornbergae imprimebat Hieronymus Formschneider cum gratia et privilegio Caesareae maiestatis ad quinquennium anno 1550. Das Werk ist von Formschneider dem Senat der Republik Nürnberg gewidmet; der zweite und dritte Teil erschienen im Jahre 1555.

Der Choralis Constantinus ist das große Lebenswerk des Meisters; ihm scheint er schon früh seine Arbeit gewidmet zu haben, an ihm schuf er noch, als bereits der Tod an ihn herantrat. Die Sequenz *Virginalis turma sexus* im dritten Teile konnte er nicht mehr vollenden. Sein Schüler L. Senfl führte die Arbeit zu Ende, so daß das Werk im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zum Abschluß

gelangte; 30 Jahre hat es gedauert, bis es durch Druck an die Öffentlichkeit gelangte.

Choralis Constantinus kann offenbar nichts anderes heißen als: Konstanzer Choral. „Es erscheint außer Zweifel, daß damit nur Konstanzer Choral gemeint sein kann. Ein Manuskript der königlichen Bibliothek zu Berlin namentlich, welches von Sophonius Paminger im Jahre 1599 zusammengestellt wurde und weitaus die meisten der im Choralis Constantinus enthaltenen Officien begreift, führt den Titel: Choralis Constantiensis. Der Gebrauch dieser zwei Adjectiva für einen und denselben Begriff deutet mit aller Bestimmtheit auf die Stadt Konstanz. Isaak dürfte also sein Werk nach dem Konstanzer Choral gearbeitet haben, entweder nach einem Drucke oder nach einer Handschrift. .....Ein handschriftliches Exemplar .... konnte Isaak wohl nur in Konstanz selbst benutzt haben"[1]. Nach neueren Forschungen ist es nun ziemlich sicher, daß Isaak wirklich selbst in Konstanz gewesen und ein Konstanzer Graduale als Grundlage für sein Werk genommen hat[2].

Choralis Constantinus I enthält die folgenden Propriumsgesänge:

Sonntag	Introitus	Alleluiavers	Communio	Übrige Gesänge
De S. Trinitate	*Benedicta sit*	*Benedictus*	*Benedicite Deum*	Seq.: *Pater fil.*
Do. I. post. Pent.	*Domine in tua*	*Domine Deus*	*Narrabo omnia*	
Do. II. p. P.	*Factus est*	*Deus iudex*	*Cantabo Domino*	
Do. III. p. P.	*Respice in me*	*Diligam te*	*Ego clamavi*	
Do. IV. p. P.	*Dominus illuminatio*	*Domine in virtute*	*Dominus firmamentum*	
Do. V. p. P.	*Exaudi Domine*	*In te domine*	*Unam petii*	
Do. VI. p. P.	*Dominus fortitudo*	*Omnes gentes*	*Circuibo*	

[1] Denkmäler Bd. V, Einleitung.

[2] Der Nachweis über Isaaks Aufenthalt in Konstanz rührt von Ad. Thürlings in Bern. Für denselben sprechen: a) die Tschudische Handschrift (Codd. Sangall. 463, 464) in der Stiftsbibliothek St. Gallen, wo es Fol. 5 b im Bassus und im Discantus heißt: Isaak Constantiae posuit sex vocum Virgo prudentissima; b) Fridolin Sichers Orgelbuch (ebenda Cod. Sangall. 530) mit der Überschrift Fol. 74 b—75 a: „Hainricus Isaac Ex peticione Magistri Martini Vogelmayer Org. tunc temporis Constantie." Thürlings macht auch die Daten des Aufenthaltes wahrscheinlich, einmal vor 1504, das andere Mal zwischen 1509 und 1513. Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, III. Jahrg., Bd. 2, Anhang S. XCIX ff.

Sonntag	Introitus	Alleluiavers	Communio	Übrige Gesänge
Do. VII. p. P.	*Omnes gentes*	*Eripe*	*Inclina aurem*	
Do. VIII. p. P.	*Suscepimus*	*Te decet*	*Gustate et videte*	
Do. IX. p. P.	*Ecce Deus*	*Attendite populi*	*Primum quaerite*	
Do. X. p. P.	*Dum clamarem*	*Exultate Deo*	*Acceptabis*	
Do. XI. p. P.	*Deus in loco*	*Domine Deus*	*Honora dominum*	
Do. XII. p. P.	*Deus in adiutorium*	*Domine refugium*	*De fructu*	
Do. XIII. p. P.	*Respice Domine*	*Venite exultemus*	*Panem de coelo*	
Do. XIV. p. P.	*Protector noster*	*Quoniam magn.*	*Panis quem*	
Do. XV. p. P.	*Inclina Domine*	*Paratum cor*	*Qui manducat*	
Do. XVI. p. P.	*Miserere nostri*	*In exitu*	*Domine memorabor*	
Do. XVII. p. P.	*Justus es*	*Dilexi quoniam*	*Vovete et reddite*	
Do. XVIII. p. P.	*Da pacem*	*Laudate Dominum*	*Tollite hostias*	
Do. XIX. p. P.	*Salus populi*	*Dextera dei*	*Tu mandasti*	
Do. XX. p. P.	*Omnia quae*	*Deus iudex*	*Memento verbi*	
Do. XXI. p. P.	*In voluntate*	*De profundis*	*In salutari*	
Do. XXII. p. P.	*Si iniquitates*	*Confitebor tibi*	*Dico vobis*	
Do. XXIII. p. P.	*Dixit dominus*	*Qui posuit*	*Amen dico*	
Do. I. Adventus	*Ad te levavi*	*Ostende nobis*	*Dominus dabit*	
Do. II. Adv.	*Populus Sion*	*Laetatus sum*	*Hierusalem surge*	
Do. III. Adv.	*Gaudete*	*Excita Domine*	*Dicite pusillanimis*	
Do. IV. Adv.	*Memento nostri*	*Veni domine*	*Ecce virgo*	
Do. infra octav. Epiphaniae	*In excelso*	*Jubilate*	*Fili quid*	
Do. I. post. oct. Ep.	*Omnis terra*	*Laudate deum*	*Dicit dominus*	
Do. II. p. oct. Ep.	*Adorate Deum*	*Dominus regnavit*	*Mirabantur*	
Septuagesima	*Circumdederunt*	—	*Illumina*	*Tr. De profundis*
Sexagesima	*Exurge*	—	*Introibo*	*Tr. Commovisti*
Quinquagesima	*Esto mihi*	—	*Manducaverunt*	*Tr. Jubilate*
In die cinerum	*Misereris omnium*	—	*Qui meditabitur*	*Tr. Domine non*
Do. Invocavit	*Invocavit*	—	*Scapulis suis*	*Tr. Qui habitat*
Do. Reminiscere	*Reminiscere*	—	*Intelligite*	*Tr. Dixit dominus*

Sonntag	Introitus	Alleluiavers	Communio	Übrige Gesänge
Do. Oculi	*Oculi mei*	—	*Passer invenit*	*Tr. Ad te levavi*
Do. Laetare	*Laetare*	—	*Hierusalem*	*Tr. Qui confidunt*
Do. Judica	*Judica me*	—	*Hoc corpus*	*Tr. Saepe expugnaverunt*
Do. Palmarum	*Domine ne longe*	—	*Pater si non*	*Tr. Deus meus*
Do. Quasimodo	*Quasi modo*	—	*Mitte manum*	
Do. Misericord.	*Misericordia*	*Surrexit*	*Ego sum*	
Do. Jubilate	*Jubilate deo*	*Surrexit*	*Modicum*	
Do. Cantate	*Domino cantate*	—	*Cum venerit*	
Do. Vocem	*Vocem iucunditatis*	*Benedictus es*	*Cantate*	
Do. Exaudi	*Exaudi domine*	—	*Pater cum essem*	

Der Choralis Constantinus I enthält also der Reihe nach die Proprien für Trinitas, die 23 Sonntage nach Pfingsten, die vier Adventsonntage, die Sonntage nach Epiphania bis Palmsonntag mit Einschluß des Aschermittwoch und die sechs Sonntage nach Ostern, kurz, für alle Sonntage des Kirchenjahres, ausgenommen diejenigen, auf die zugleich ein hohes Fest fällt. Jedes Proprium besteht in der Regel aus den drei Gesängen Introitus, Alleluiavers und Communio[1]; an Stelle des Alleluiaverses tritt von Septuagesima bis Palmarum, wie es kirchlicher Brauch war, der Tractus. Auffallend ist das konsequente Ausschalten von Graduale und Offertorium. Die Introitus stimmen textlich mit den heute noch für die einzelnen Sonntage

[1] Es ist nicht ganz zutreffend, wenn es in der Neuausgabe, Denkmäler l. c. Bd. 5, Einleitung S. XI heißt: „Jedes derselben (d. h. der Propien) besteht aus einem Introitus, Graduale, Alleluiavers und der Communion.“ . . . „dem Introitus, Graduale und der Communion geht eine im Diskant stehende Choralintonation voraus . . .“ S. XII: . . . „Dafür ist zwischen dem Graduale und der Communion ein Tractus eingeschoben. . . .“ Ein Graduale kommt, wie die obige Darstellung zeigt, im Choralis Constantinus I nirgends vor. Aus den angeführten Bemerkungen scheint hervorzugehen, daß die Herausgeber desselben den zweiten Teil des Introitus, d. h. den Palmvers für das jeweilige Graduale gehalten haben. Ein Versehen muß auch vorliegen, wenn es in der Überschrift des Proprium vom Aschermittwoch heißt: „In die cinerum offertorium. Was unter diesem Titel folgt, ist nicht das Offertorium, sondern der Introitus. Statt Offertorium soll es heißen „Officium“; dieser Name ist oft gleichbedeutend mit Introitus. Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung S. 65.

bestimmten überein. Nur der Introitus von Dominica IV. Adventus ist heute ein anderer *(Rorate coeli)*. Derjenige des Choralis Constantinus stimmt aber mit der mittelalterlichen deutschen Überlieferung überein. Oft ist der Introitusvers ein anderer als heute. Von den Alleluiaversen fehlen im heutigen Graduale Romanum sechs *(Diligam te, Attendite, Quoniam magnus, Dilexi quoniam, Confitibor tibi, Laudate dominum)*. Viele dieser Alleluiaverse sind in der Weise verschoben, daß, im Vergleich mit dem heutigen Meßbuch, auf einen Sonntag immer derjenige vom folgenden Sonntag oder von einem andern Sonntag fällt. Für zwei Sonntage fehlt der Alleluiavers überhaupt (Dominica Quasimodo und Cantate). In allen diesen Dingen schließt sich der Choralis Constantinus an die vortridentinische deutsche Choralpraxis an. Die Communio ist fast für alle Sonntage die gleiche wie heute.

Der zweite Teil des Choralis Constantinus enthält, wie der Titel sagt: „primam partem historiarum[1] de Sanctis quae diebus festis in templis canuntur", nämlich die Proprien für die höchsten Festtage des Kirchenjahres, für sechs Muttergottesfeste und aus dem Santorale die Proprien für: Johannes Baptista, Johannes et Paulus, Petrus et Paulus, Maria Magdalena, Geberhard, Pelagius, Martinus, Conrad; Geberhard, Pelagius und Martinus sind Konstanzer Heilige.

Wie im ersten Teil besteht hier jedes Proprium in der Regel aus Introitus, Alleluiavers und Communio[2]. Dazu kommt, aus-

[1] Mit Historia bezeichnete man die Summe der gesungenen Bestandteile des Officiums, „die das Officium eines Tages ausfüllenden Antiphonen und Responsorien"; der Ausdruck geht „in seiner ursprünglichen Anwendung auf die, aus den geschichtlichen Büchern der hl. Schriften, den Acta martyrum und ähnlichen Quellen gezogenen Texte zurück". Vgl. P. Wagner: Ursprung und Entwicklung, S. 134, 311. Hier ist der Begriff wesentlich enger gefaßt, da er nur auf die Meßgesänge bezogen ist und auch einzelne Propriumsgesänge und die Sequenz eines jeden Festtages komponiert sind.

[2] Die Bemerkungen (Denkmäler Bd. XVI, Einleitung S. XIII): Die Officien . . . „bestehen aus Introitus mit Versus, Alleluia, Gradualvers oder Offertorium", sind nicht glücklich. Hier ist, wie es scheint, der Alleluiavers als Gradualvers bezeichnet. Beide sind aber voneinander durchaus verschieden. Irrtümlich ist daher auch der Satz: „Es (d. h. das Graduale von Ostern) kommt zwischen Introitusvers und Alleluia vor, nach welchem der Gradualvers zu stehen kommt." Das Graduale besteht aus dem Gradualresponsorium und dem Gradualvers, welche nicht durch einen andern Gesang voneinander getrennt werden können. Was nach dem Alleluia folgt, ist der Alleluiavers.

genommen an der Annuntiatio, immer eine Sequenz oder Prosa, für die Annuntiatio und Purificatio der Tractus. Durchwegs fehlen wieder Graduale und Offertorium[1]. Die Resurrectio allein hat ein mehrstimmig komponiertes Graduale. Introitus und Communio stimmen textlich mit den heute für die betreffenden Festtage gebräuchlichen meist überein; der Alleluiavers jedoch ist gelegentlich verschieden. Wie die Übersicht zeigt, kehren oft die gleichen Texte wieder, so der Introitus *Gaudeamus*, der *All. V. Post partum*, *All. V. Vox exultationis*, Comm. *Beatus servus etc.* Diese wiederkehrenden Texte sind jedesmal verschieden komponiert. (Die Communio *Dico vobis* ist dieselbe wie im Teil I.)

Der dritte Teil des Choralis Constantinus, der bisher noch nicht neu ediert ist, umfaßt, wie aus dem Titel des zweiten Teiles zu ersehen ist, „partem secundam historiarum de Sanctis" etc., also wahrscheinlich weitere Proprien aus dem Sanctorale.

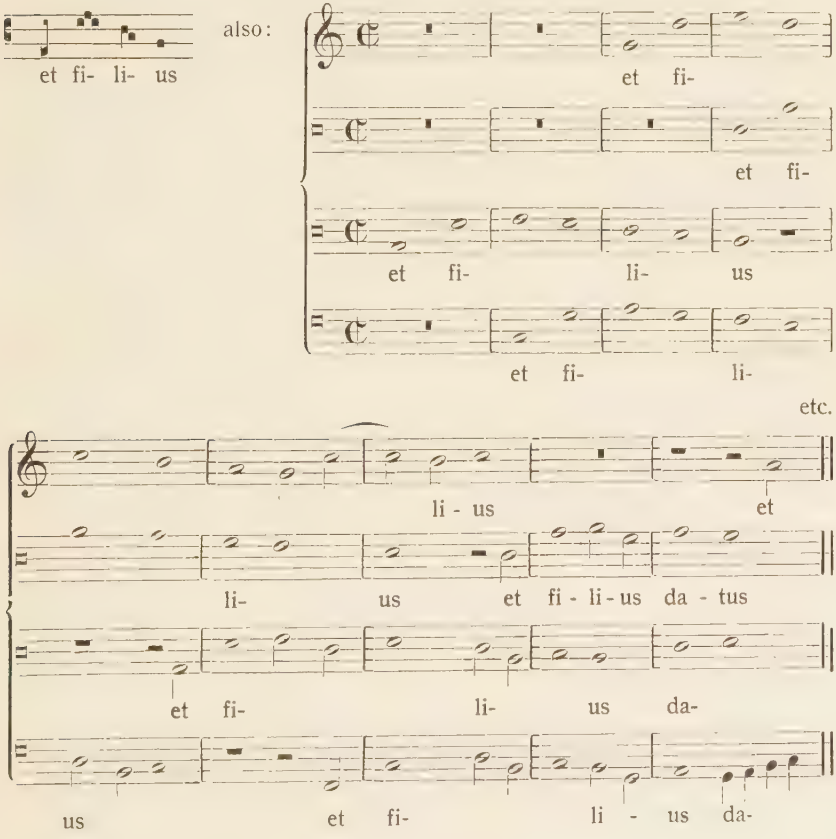
Allen Propriumsstücken im Choralis Constantinus, außer den Alleluiaversen geht die im Diskant stehende Choralintonation voraus, worauf der mehrstimmige Satz beginnt. Ein gleichzeitiges Einsetzen aller vier Stimmen ist selten. Eine Stimme erfaßt meist sich an die Intonation anschließend die Choralmelodie, führt sie weiter, oft getreu Note für Note, oft auch ziemlich frei. In dieser Übertragung der Choralmelodie und in der Verwertung ihrer vorzüglichen melodischen Schönheiten im mehrstimmigen Gesang zeigt Isaak den Meister. An der Grenze des 15. und 16. Jahrhunderts hat er, als einer der ersten der Choralmelodie, die bisher als Cantus firmus ein unentbehrlicher Bestandteil der mehrstimmig-kirchlichen Gesänge gewesen, dem Tenor weggenommen und sie häufig dem Diskant zugeteilt.

Wo sich die Choralstimme als thematisches Material günstig erweist, verwertet Isaak sie im Dienste seiner polyphonen Satzweise. Stark hervortretende Melodiegänge, einzelne bedeutende Intervallenschritte der Choralstimme werden motivisch verwendet und zu reichen und vielgestaltigen Tongebilden erweitert. Hier zeigt sich die

[1] Heute können wir gerade die umgekehrte Erscheinung wahrnehmen: Von allen Propriumsgesängen werden am meisten vertont die Gradualien und namentlich die Offertorien, weil sie in erster Linie oder fast allein neben den Messen, namentlich an Festtagen, mehrstimmig gesungen werden. Sie erschienen sehr oft zusammengestellt in größeren Sammlungen und unter den verschiedensten Titeln. Vgl. z. B. das „Liber Mottetorum", herausgegeben von J. G. E. Stehle, Regensburg 1875.

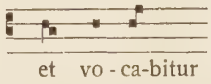
Festtag	Introitus	Alleluiavers	Sequenz	Communio	Übrige Gesänge
Nativitas Dom.	*Puer natus est*	*Dies sanctificatus*	*Per quem fit*	*Viderunt*	
Circumcisio	*Vultum tuum*	*Post partum virgo*	*Regem regum*	*Simile est*	
Epiphania	*Ecce advenit*	*Vidimus*	*Quae miris*	*Vidimus*	
Purificatio	*Suscepimus*	*Post partum*	*Generosi Abrahae*	*Responsum accepit*	Tr.: *Gaude Maria*
Anuntiatio	*Rorate coeli*	—	—	*Ecce virgo*	Tr.: *Ave Maria*
Resurrectio	*Resurrexi et adhuc*	*Pascha nostrum*	*Regina coeli*	*Pascha nostrum*	Grad.: *Haec dies*
Ascensio	*Viri galilaei*	*Dominus in Syna*	—	*Psallite domino*	Prosa: *Qui coeli*
De S. Spiritu	*Spiritus domini*	*Veni sancte*	*Quae corda*	*Factus est*	*(potes*
Corporis Christi	*Cibavit eos*	*Caro mea*	—	*Qui manducat*	Prosa: *Quantum*
Ioannes Baptista	*De ventre matris*	*Inter natos*	*Solemnia*	*Tu puer*	
Ioannes et Paulus	*Multae tribulationes*	*Isti sunt*	—	*Etsi coram*	Prosa: *Quam velut*
Petrus et Paulus	*Nunc scio vere*	*Tu es Petrus*	*Ecclesiam vestram*	*Tu es Petrus*	
Visitatio Mariae	*Gaudeamus*	*Magnificat*	*Prae vocis laudes*	*Beata viscera*	
Maria Magdalena	*Gaudeamus*	*Haec est illa*	—	*Dico vobis*	Prosa: *Coeli terrae*
Assumptio	*Gaudeamus*	*Assumpta est*	*Quae sine virili*	*Dilexisti iustitiam*	
Geberhardus	*Sacerdotes domini*	*O Geberharde*	*Quae sanctis semper*	*Beatus servus*	
Pelagius	*Laetabitur iustus*	*O Pelagi martyr*	*Immense domini*	*Qui vult venire*	
Nativitas B. M. V.	*Gaudeamus*	*Nativitas gloriosae*	*Laude digna*	*Diffusa est*	
Dedicatio	*Terribilis est*	*Vox exultationis*	*Haec quae sibi*	*Domus mea*	
S. Crucis	*Nos autem*	*Dulce lignum*	*Dulce melos*	*Nos autem*	
Omnium Sanctor.	*Gaudeamus*	*Vox exultationis*	*Principatus*	*Amen dico vobis*	
Martinus Episcop.	*Sacerdotes tui*	*Martinus episcopus*	*Atque illius*	*Beatus servus*	
Praesentatio Mar.	*Gaudeamus*	*Felix virgo*	*Uno nexu*	*Beata viscera*	
Conradus	*Sacerdotes tui*	*Ecce sacerdos*	*Invitans ad*	*Beatus servus*	
Conceptio B. M. V.	*Gaudeamus*	*Conceptio gloriosae*	*De radice Jesse*	*Diffusa est*	

Phantasie des Künstlers, sein ursprünglich schaffender Geist und seine stets frische Gestaltungskraft im rechtzeitigen Erfassen und Anbringen der im Choral so reich vorhandenen musikalischen Elemente von der besten Seite. Die Choralmelodie wird von allen Seiten geprüft, Wertvolles sorgfältig ausgebeutet, Nebensächliches gar nicht oder erst in zweiter Linie kurz verwertet. Ein Stück Choral wird samt seiner textlichen Grundlage aus seinem Zusammenhang herausgenommen und oft zweckentsprechend umgemodelt; zwischen die ursprünglichen Bestandteile werden gelegentlich neue Melodieteilchen eingeschoben, sei es, um das Motiv zu erweitern und lebendiger zu gestalten, sei es, um durch Verknüpfung des ursprünglichen mit dem erweiterten Motiv neue Kombinationen zu ermöglichen. So beginnt der Weihnachtsintroitus *Puer natus est* nach der Choralintonation in Anlehnung an die Choralmelodie:

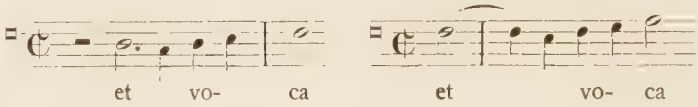


Nachdem alle vier Stimmen das Choralmotiv auf *Et filius*, das die notengetreue Wiedergabe der Choralstimme ist, imitiert, bringt es der Tenor, noch bevor es Diskant und Alt zu Ende gesungen, in erweiterter Form: die Semibreven des zweiten Taktteiles (Takt 6 u. 7) werden in Minimen aufgelöst, gewinnen dadurch an Lebendigkeit; auch diese belebtere Form des Motives wird von Baß und Alt teilweise nachgeahmt.

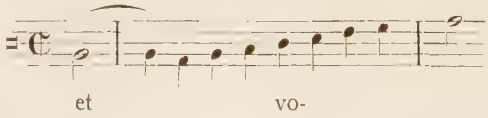
Ein scheinbar unbedeutendes Choralmotiv desselben Introitus:



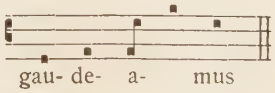
gibt dem Komponisten zu folgenden Nachbildungen, die zuerst im Tenor, dann auch in den übrigen Stimmen auftreten, Anlaß:



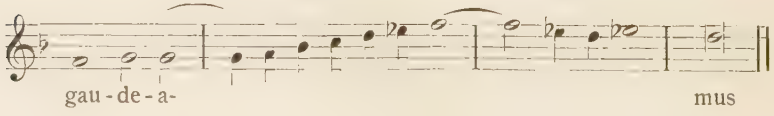
Wieviel Leben hat das kleine Choralmotiv durch Auflösung der Choralnoten in schnelle Fusae und Überbrückung des einen Terzenintervalles auf voc**a**bitur und wiederum durch Übertragung des neuen Motivs auf eine höhere Tonstufe gewonnen! Schließlich werden auch diese beiden Gebilde zu einem einzigen vereinigt, das stürmisch emporstrebt:



Terzen- und Quartensprünge der Choralmelodie, in die Höhe oder Tiefe, überbrückt Isaak mit Vorliebe durch rasches Figurenwerk. Die Choralintonation des Introitus *Gaudeamus omnes* vom Feste Visitatio



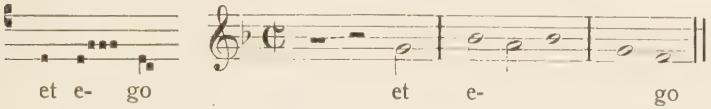
umschreibt er also:



Bistropha und Tristropha der Choralweise gestaltet er flüssiger, indem er den Mittelton der Tristropha z. B. erniedrigt, namentlich wenn dieser nächst darunter liegende Ton ein Halbton ist:

Introitus *Puer natus:*

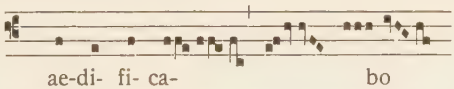
Comm. *Qui manducat:*

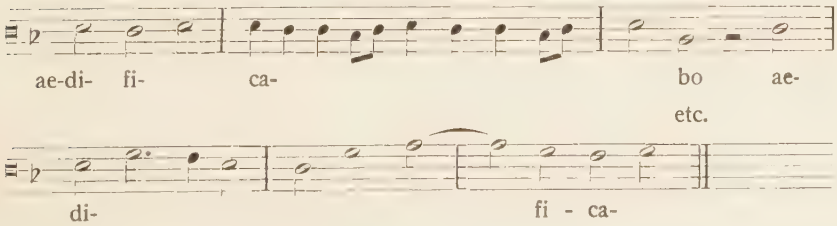


Die Umschreibung dieser Neumen erinnert lebhaft an ihre frühere choralische Ausführung, die bei der Bistropha den ersten, bei der Tristropha den zweiten Ton eine Kleinigkeit tiefer nahm[1].

Isaak kennt bei seiner Verwertung der Choralstimme auch ein umgekehrtes Verfahren. Er läßt gelegentlich Choraltöne weg, namentlich wenn diese längere Zeit um denselben Ton herum sich bewegen; dadurch werden seine Motive kürzer und knapper, ohne ihre choralische Abstammung zu verleugnen; Beispiele für diese Choralbehandlung bieten in großer Anzahl die Alleluiaverse. Diese hat Isaak im allgemeinen ziemlich frei und unabhängig von der Choralmelodie gestaltet; so scheint es auf den ersten Blick. Bei näherem Zusehen erblickt man aber oft hinter den scheinbar ganz neuen Tongebilden die Choralstimme versteckt mit den ihr eigentümlichen Wendungen, einzelnen hervorstechenden Tonschritten, mehr wie ein Gerippe, das den teilweise neuen Melodiebildungen des Komponisten meist nur die notwendigen Stützpunkte leiht. Vgl.:

All. ℣. Tu es Petrus:



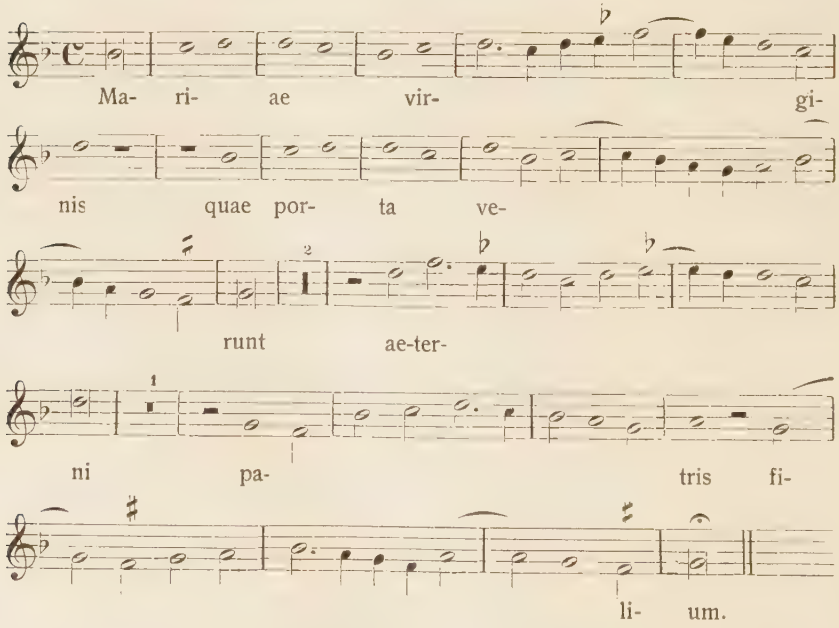


[1] Vgl. P. Wagner: Neumenkunde S 22 f.

Die Altstimme zeigt hier ganz deutlich die Anlehnung an die Choralmelodie, nicht nur in melodischer Hinsicht; wie diese, hat auch sie zwei von einander getrennte Distinktionen, dort gekennzeichnet durch die divisio minima, hier durch die pausa minima.

Daß Isaak bei der Komposition seiner Alleluiaverse zu Kürzungen der Choralmelodie oder zu freien Umschreibungen derselben schreitet, ist begreiflich angesichts der oft sehr melismenreichen Gesänge einerseits und dem deutlich wahrnehmbaren Bestreben Isaaks anderseits, die Alleluiaverse nicht über Gebühr auszudehnen (vgl. S. 69). Auch in andern, gar nicht melismenreichen Choralgesängen läßt er die Melodie, die er zu motivischer Verwertung heranzieht, oft nicht ungekürzt; vgl. *Puer natus.* S. 43.

Manchmal nimmt Isaak die Choralmelodie in seine mensurierten Gesänge hinüber und behält sie ziemlich getreu bei in melodischer Hinsicht, verändert sie aber rhythmisch frei. Man vergleiche z. B. die folgende Diskantmelodie der Communio *Beata viscera* mit ihrer Originalgestalt im Graduale Romanum:



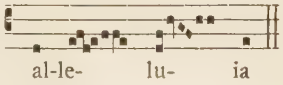
Nur die jeweiligen kadenzierenden Wendungen sind hier abweichend von dem choralischen Vorbild geformt. Sie haben den

aufwärtsgehenden Schluß; alles andere ist die in ein Taktmaß gebrachte Choralmelodie, wobei dieselbe Choralnote, nach Bedarf bald mit einer Brevis oder Semibrevis, bald mit einer Minima oder Fusa wiedergegeben ist.

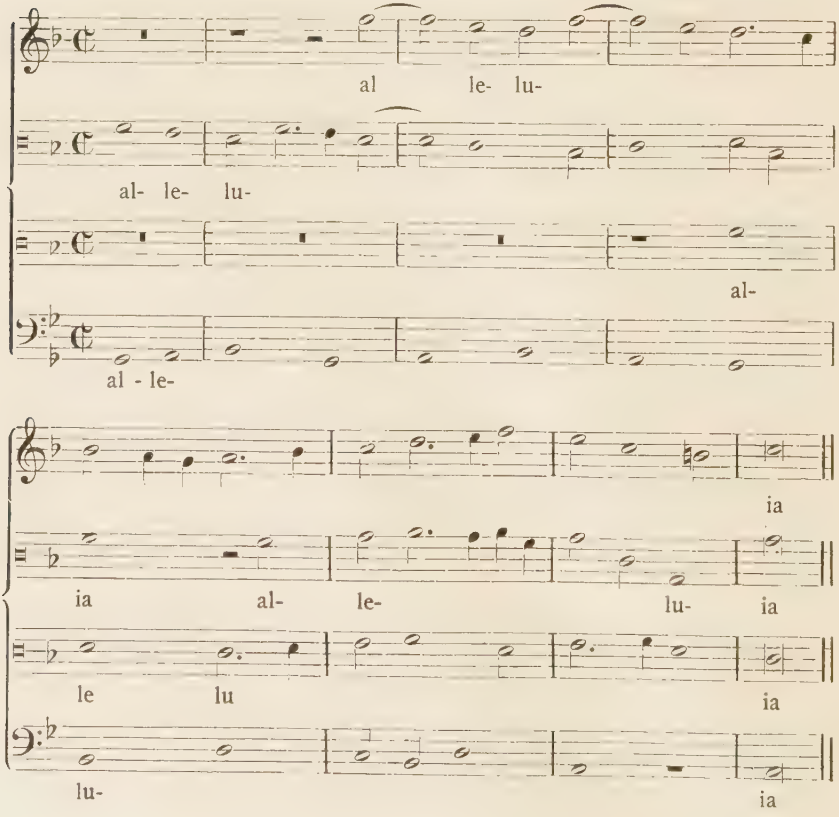
Die Diskantstimme ist im allgemeinen diejenige, welche die Choralthemen und -motive am meisten verwertet, so daß man wohl mit einigem Recht sagen kann, der gregorianische Gesang liege im Diskant. Damit ist schon eine gewisse Unterordnung der andern Stimmen unter diese eine ausgedrückt. Tatsächlich ist eine solche auch bis zu einem gewissen Maße vorhanden; sie wächst, je mehr die oberste Stimme, kraft ihrer bevorzugten Stellung, das choralisch-thematische Material fast ausschließlich verwertet und so von selbst zur herrschenden Stimme wird. Im allgemeinen ist aber diese Herrschaft keine despotische und ausschließliche, die neben sich nichts Gleichartiges oder Ähnliches aufkommen ließe. Ein solches Überwiegen einer Stimme war damals noch nicht möglich, da die Polyphonie melodische und rhythmische Selbständigkeit aller Stimmen erstrebte. In diesem Streben ging man bekanntlich vor und nach 1500 so weit, den verschiedenen Stimmen verschiedene Taktarten zu geben; dem gleichen Zwecke dienten alle jenen kontrapunktischen Künste, die mit dem Namen der niederländischen Polyphonie immer verbunden sein werden. Isaak verleugnet den Niederländer auch nirgends. Dennoch suchen wir in seinem Choralis Constantinus fast vergebens nach besonderen Spitzfindigkeiten der Kompositionstechnik. Streben nach Klarheit und Vereinfachung in der Stimmführung, kräftigeres Betonen des harmonischen Elementes ist bei ihm unverkennbar, wenn auch noch nicht so stark ausgeprägt wie bei späteren Meistern. Sein großes technisches Können verleitet zwar Isaak manchmal, sein Genie auch in kunstvollen und verwickelten Sätzen zu zeigen. Im allgemeinen ist aber gerade der Choralis Constantinus Zeuge dafür, daß er den Weg, den die Polyphonie zu gehen hatte, erkannt und, soweit es seine Zeit gestattete, betreten hat.

Der Tenor ist neben dem Diskant die bevorzugte Stimme; an der thematischen Verwertung des liturgischen Gesanges nimmt er regen Anteil. Nach der Intonation durch den Diskant übernimmt er oft für längere Zeit die Fortsetzung der Choralmelodie im mehrstimmigen Satze, mit derselben Freiheit der Behandlung, die wir beim Diskant gesehen, oder er imitiert die Choralpartie des Diskant.

In der Bildung der übrigen Stimmen spielt überhaupt die Nachahmung die größte Rolle. Der Alt beschränkt sich, was Verwendung der Choralthemen anbetrifft, oft während eines ganzen Gesangstückes allein auf diese imitierten Stellen. Bedeutend größern Anteil daran nimmt der Baß. Oft bringt er kleinere Melodienstücke, größere Distinktionen, ja ganze Partien aus der Choralstimme in den mehrstimmigen Satz, meistens notengetreu, in breiten Notenwerten, worüber sich dann die andern Stimmen frei kontrapunktierend, stellenweise auch in der Verkleinerung imitierend, bewegen; das Anfangsalleluia des *All. V. Caro mea* lautet z. B.:

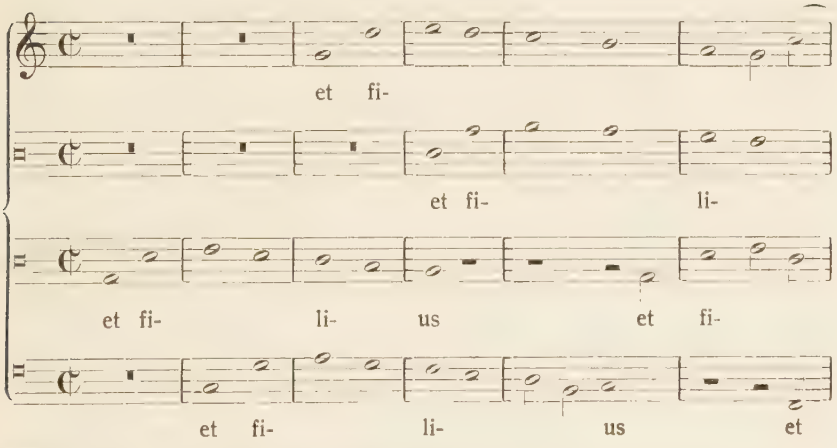


Isaak komponiert diese Stelle also:



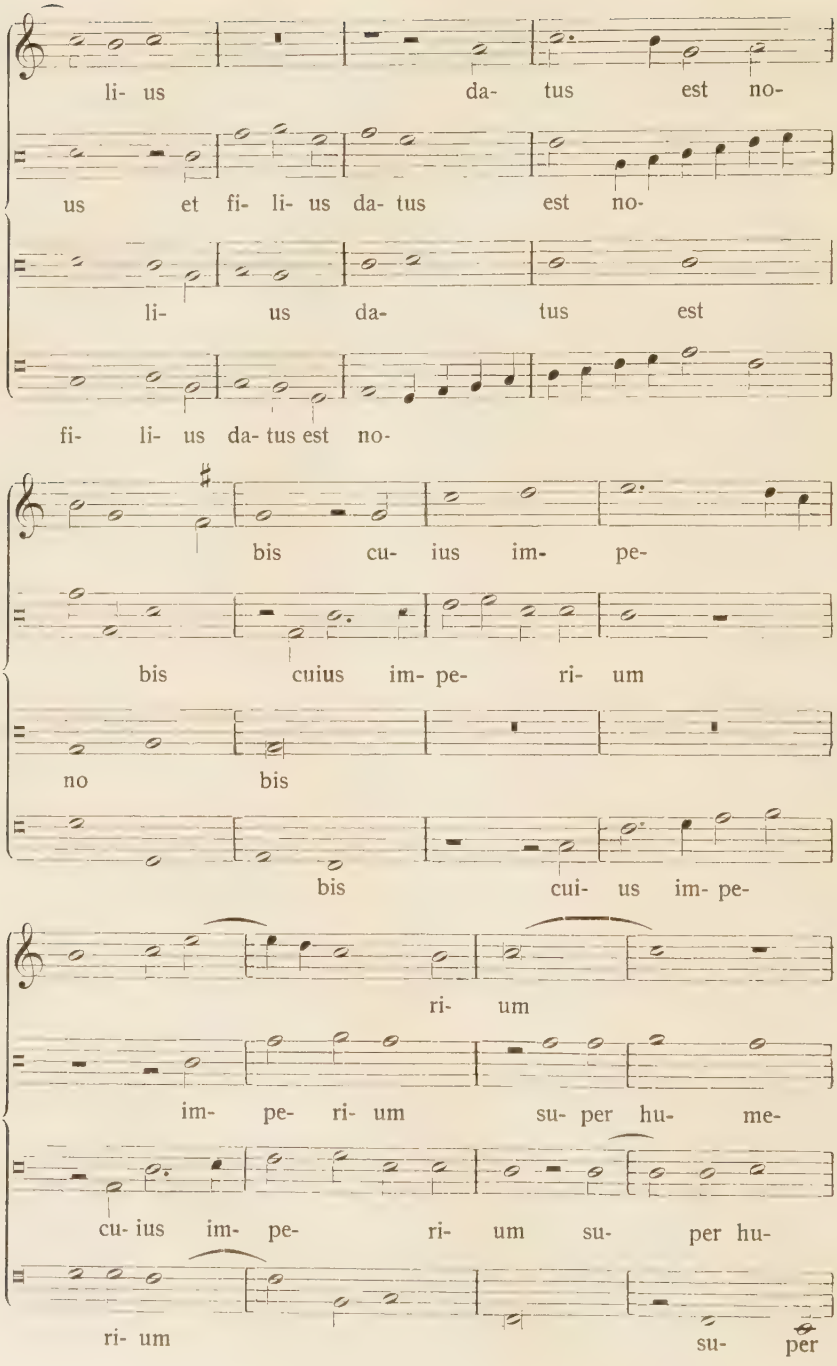
Choralstimme und Baßstimme sind melodisch identisch. Alle Choralnoten sind in gleichmäßigen Semibreven wiedergegeben; nur die beiden Noten am Schlusse des Climacus auf der Silbe —*lu*— sind mit Minimen übertragen, eine Beobachtung, die man auch an andern Stellen des Choralis Constantinus machen kann[1].

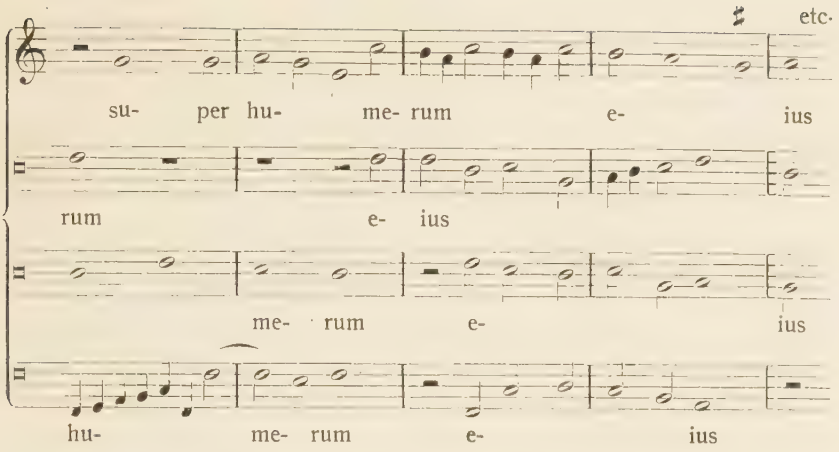
Wie Isaak im mehrstimmigen Satzgefüge bald diese, bald jene Stimme hervortreten läßt, das zu verfolgen ist interessant. In den wenigsten Gesangstücken ist eine Stimme allein und ausschließlich Trägerin des choralischen Gedankens. Dieser verteilt sich vielmehr auf die einzelnen Stimmen. Eine Stimme löst die andere ab[2]. Die Stelle, wo die Ablösung stattfindet, ist deutlich wahrnehmbar deshalb, weil die Stimme, welche das Choralthema einer andern zur Fortsetzung übergibt, in diesem Augenblick meist eine kadenzierende Wendung macht und darauf für kurze Zeit pausiert. So entstehen von Zeit zu Zeit merkliche Einschnitte und Caesaren in dem dichten Stimmgewebe. Der Anfang des Weihnachtsintroitus z. B. lautet also:



[1] Man darf daraus den Schluß ziehen, daß noch um 1500 die Rhomben des Climacus im liturgischen Gesang rascher ausgeführt wurden als die quadratischen Punkte mit und ohne Strich.

[2] Einzigartig ist in dieser Hinsicht der Introitus *Deus in loco* vom 11. Sonntag nach Pfingsten. Nach der Intonation übernimmt der Diskant die Choralmelodie bis — *sancto suo;* der Tenor führt sie weiter eine Oktave tiefer: *suo qui inhabitare;* Diskant: *facit;* Alt: *unanimes in domo* usw.; den Alt löst wieder der Diskant ab, diesen der Tenor, und so bis zum Schluß; wie ein Spielball wird die Choralmelodie von einer Stimme zur andern geworfen; jede singt davon ein Stück; nur der Baß nimmt daran nicht teil.


li- us da- tus est no-
us et fi- li- us da- tus est no-
li- us da- tus est
fi- li- us da- tus est no-
bis cu- ius im- pe-
bis cuius im- pe- ri- um
no bis
bis cui- us im- pe-
ri- um
im- pe- ri- um su- per hu- me-
cu- ius im- pe- ri- um su- per hu-
ri- um su- per

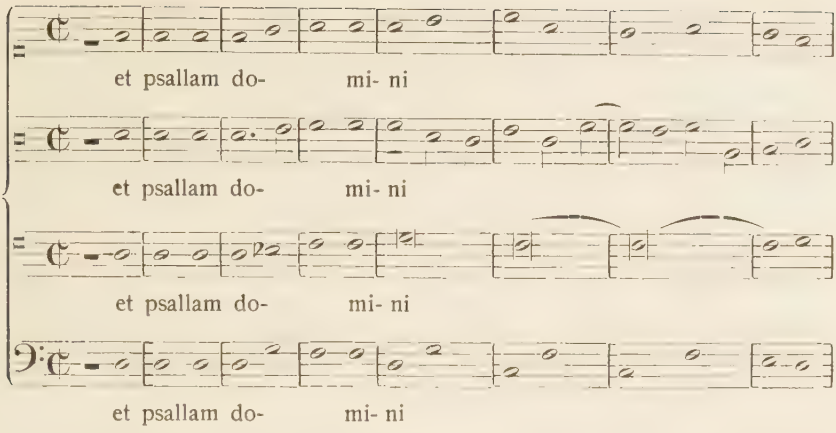


Der Tenor bringt das Choralthema; alle Stimmen ahmen es nach und pausieren darauf, der Diskant kadenziert; noch während Diskant, Alt und Baß ihre Weise singen, ergreift der Tenor nach einer Pause das Thema zum zweitenmal, variiert es rhythmisch, schließt sich dann aber bei *datus nobis* wieder genau an die Choralmelodie an. Auch dieses variierte Thema wird von Baß und Alt kurz nachgeahmt; dieser ergreift darauf, gefolgt vom Diskant, die Choralstimme; Baß und Tenor schließen sich an. Nach jeder Imitation folgt eine Pause; der Diskant macht überdies jedesmal eine Kadenz, wodurch der Stillstand, der in die Stimmbewegung kommt, fühlbarer wird. Von einem Ruhepunkt an einer solchen Stelle darf man indessen nicht sprechen; ein solcher ist höchstens nur für jede einzelne Stimme vorhanden. Während diese, mehr oder weniger kadenzierend abschließt, spinnen die andern ihre Motive aus dem eben verklungenen Choralthema oder dieses selbst weiter, oder, was noch weit mehr vorkommt, es rüstet sich eine Stimme zum Eintritt mit einem neuen Choralthema, wobei fast immer eine Pause vorhergeht, um den Eintritt des neuen Gedankens deutlich zu machen. Solche Stellen sind in der Regel drei-, oft auch zweistimmig. In vielen Fällen wird das Choralthema kaum unterbrochen durch frei erfundene melodische Gedanken, indem eine Stimme dessen Fortsetzung ergreift, noch während die andere damit schließt, wie es z. B. im obigen Introitus fast durchweg vorkommt. Sehr oft aber wird die Choralstimme, das choralische Material auseinandergelegt und es entstehen zwischen dem Abschluß und dem erneuten Einsatz des Choralthemas, in der

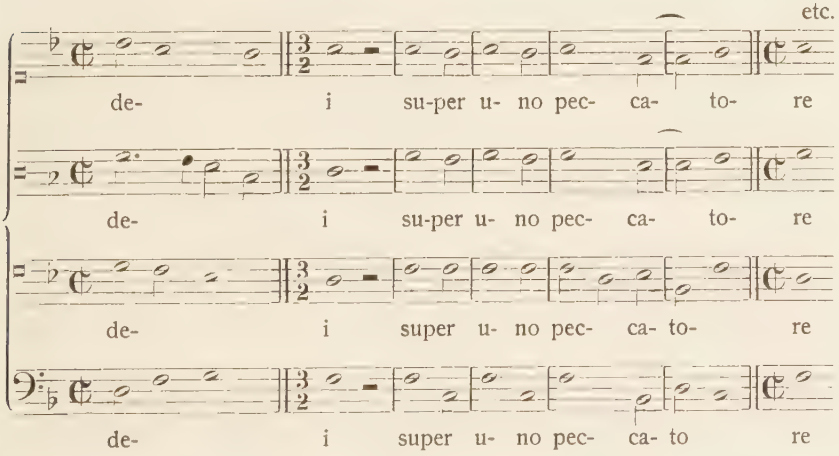
gleichen oder einer andern Stimme, kleine Zwischensätze, die in ihrer Art wieder kleine Kunststücke bilden. Sie haben nicht nur die Aufgabe, Übergänge zu vermitteln, das Eintreten des neuen Themas zu motivieren, sie beanspruchen auch an und für sich Beachtung, wenn sie, bald sich anschmiegend an das vorhergehende Choralmotiv oder an einzelne hervorragende Stellen desselben, bald das neu eintretende Thema umschreibend und dennoch selbständig, von Zeit zu Zeit in einem Gesangstück auftreten. (Vgl. z. B. Introitus *Resurrexi* S. 62 ff. die Takte 8—10, 22—24, 29—32, wo die im Diskant gelegene oder wenigstens umschriebene Choralmelodie immer wieder durch Pausen unterbrochen ist, während bald der Baß, bald der Alt dazwischen an das verklungene Choralthema anknüpfen oder das neue einleiten; ähnlich die Takte 38—40, 45—47, 51—53 mit den Zwischenspielen zum Choralgedanken im Tenor, Takt 60—64 im Diskant usw.) Wenn diese melodischen Zwischengedanken trotzdem den Riß nicht ganz verdecken können, der an ihrer Stelle auftritt und oft Stockung in den Stimmenfluß bringt, so liegt das nicht an ihnen, sondern an den so oft wiederkehrenden, schlußähnlichen Modulationen, namentlich wenn diese immer wieder im Diskant auftreten.

Solche K a d e n z e n tragen nicht unwesentlich dazu bei, den Eindruck eines Gesangstückes zu bestimmen. Im allgemeinen sind sie nie zu dessen Vorteil; durch sie geht oft der notwendige Zusammenhang verloren, das Stück zerfällt in Teile, die um so selbständiger erscheinen, je schlußkräftigere Wirkungen die Kadenzen erzielen. Diese fallen in der Regel zusammen mit dem Abschluß einer choralischen Periode oder Distinktion, treten aber auch noch öfter auf. (Vgl. Introitus *Resurrexi* bei: *adhuc — tecum sum — alleluia — posuisti* usw.) Der Eindruck dieser stets wiederkehrenden Kadenzen ist hier und da ermüdend, weil wir zuweilen Schluß oder Stillstand erwarten und uns immer wieder getäuscht finden, auch monoton, wenn diese Kadenzen immer mit Hilfe des Subsemitoniums stattfinden. Dennoch sind diese Kadenzen geradezu kennzeichnend für Isaaks Kompositionen. Sie sind eine Konsequenz der Isaakschen Praxis, die Chormelodie in ihre Stücke aufzulösen und der Reihe nach jedes Stück mehr oder weniger in allen Stimmen zur Geltung zu bringen.

Besondere Beachtung verdienen die, allerdings selten wiederkehrenden homophonen Gesangspartien. Eine solche bietet z. B. die Communio *Cantabo* vom zweiten Sonntag nach Pfingsten:

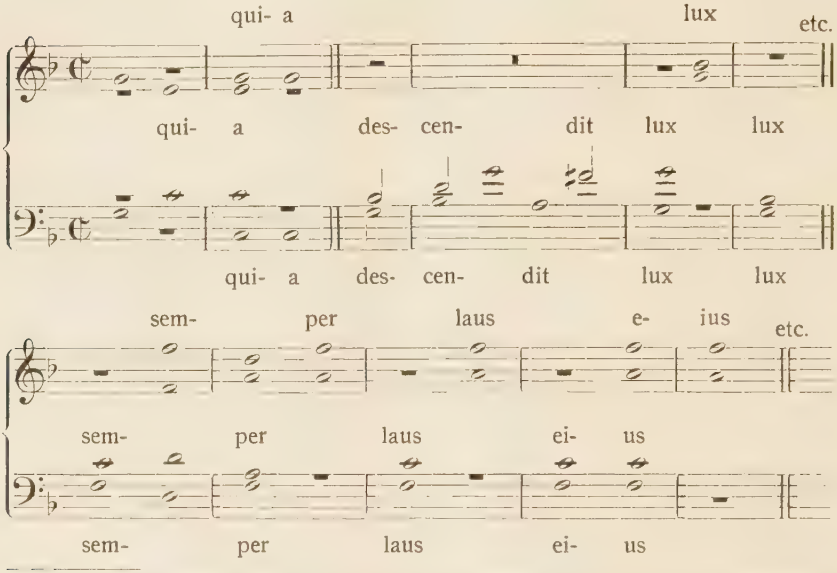


Ein interessantes Beispiel bietet die Communio vom 22. Sonntage nach Pfingsten: *Dico vobis gaudium est angelis dei super uno peccatore poenitentiam agente.* Dieser Freude gibt Isaak Ausdruck dadurch, daß er, anlehnend an die Choralmelodie eine Stimme der andern bewegt und froh nachjagen läßt vom Baß herauf bis zum Diskant; darauf tritt bei *dei* plötzlicher Taktwechsel ein, eine kurze Pause und in der Oberstimme die choralische Kantilene auf *super uno peccatore*, die von den andern Stimmen in lapidarer Homophonie begleitet wird:

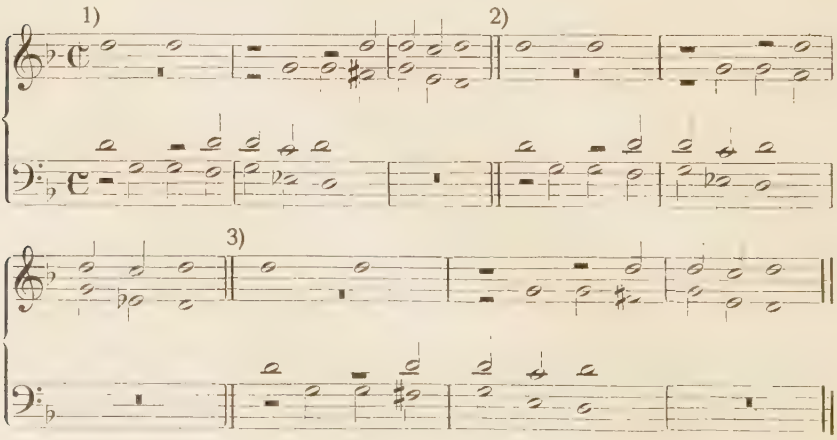


An ähnlichen Stellen und überraschenden Wendungen ist der Choralis Constantinus nicht arm. Sie verfehlen auch heute noch ihre Wirkung nicht. Im allgemeinen aber überwiegt bei Isaak das Be-

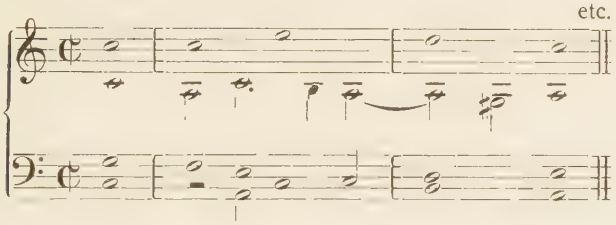
streben, den einzelnen Stimmen schöne Melodie und logischen Fluß zu geben, dasjenige nach Wohlklang und glatter Harmonie. Harmonische Härten und Steifheiten sind häufig zu finden. Die zahlreichen Quintenparallelen, nicht nur in harmonisch unbedeutenden Zwischengängen, sondern auch auf akzentuierten Stellen seien nur nebenbei erwähnt. Querstände sind immer wieder zu treffen[1]. Selten sind hocketusartige Gebilde wie die folgenden:



[1] Nachfolgendes Beispiel Nr. 1 (vgl. Denkmäler Bd. XVI S. 81. 2-System.) muß natürlich heißen, wie unter Nr. 2 oder 3 steht:

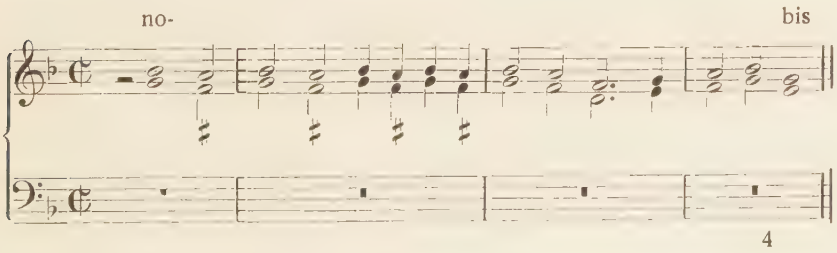


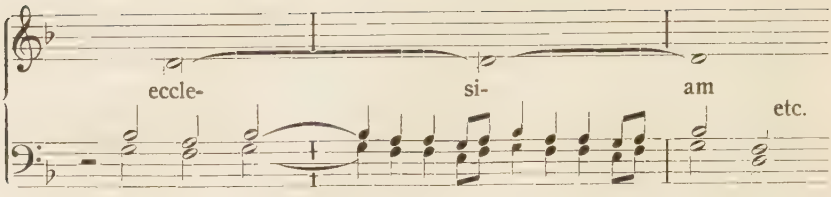
Dennoch verdienen sie Beachtung, als die letzten Ausläufer der im 13. Jahrhundert so beliebten Technik. Sehr oft werden zusammenhängende Worte durch kürzere oder längere Pausen in der Melodie auseinander gerissen. Von der Nachahmung fast in allen Intervallen, neben den gewöhnlichen namentlich in der Septime, macht Isaak den weitesten Gebrauch. Auf Künsteleien und Rätsel verzichtet er aber fast vollständig. Es ist etwas Außerordentliches, wenn sich einmal über der Partie des Tenor die Notiz findet: in descantu cancrisat, d. h. der Diskant singt die Partie des Tenor gleichzeitig eine Oktave höher von hinten nach vorn. Auffällig ist oft die weite Distanz der Stimmen. Zwar solche Stimmkombinationen wie die folgende,



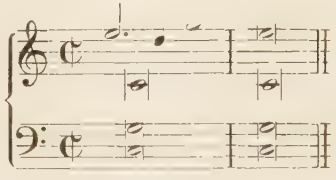
wo der Diskant allein sich hoch über den drei andern Stimmen bewegt, sind manchmal von besonderem Reiz und wirken heute noch. Im allgemeinen aber klingen sie, namentlich wenn sie geraume Zeit dauern, nicht vorteilhaft, weil dadurch oft der Zusammenhang zwischen den Stimmen verloren geht. Häufig sind Terzen- und Sextenläufe zwischen zwei Stimmen in gleicher Richtung ab- und aufsteigend, meist in schnellem Zeitmaß.

Bei der ziemlich großen Scheu vor der Terz, welche sich nicht nur am Schluß, sondern auch in der Mitte eines Gesangstückes offenbart, sind Beispiele wie die folgenden doppelt bemerkenswert.





Daß am Schlusse nur vollkommene Konsonanzen verwendet werden dürften, war eine Regel der niederländischen Schule. Isaak hält sich im allgemeinen daran. Aber auch der Ausnahmen sind sehr viele. Ein ganz origineller Schlußklang, der in ähnlicher Gestalt im ganzen Werke nicht mehr vorkommt, ist dieser:



Er sieht wie ein von der Orgel begleiteter Schluß (der Oberstimme) aus.

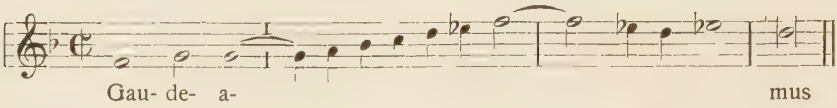
Von allen Propriumsgesängen des Choralis Constantinus beanspruchen die Introituskompositionen das größte Interesse. Isaak komponiert immer nur zwei Teile des Introitus, die Antiphone und den Psalmvers. Die Doxologie läßt er unberührt. Anregung und Reiz zur Komposition bietet besonders die jeweilige Antiphone, die die Bedeutung eines Festes von allen Propriumsgesängen am besten wiederspiegelt, darum schon im Choral recht lebendig und frisch gestaltet, ohne lange Melismen gerne syllabisch aufgebaut und doch von musikalisch nachhaltigem Eindruck ist. Dieser choralischen Auffassung schließt sich Isaak eng an, behält sich aber die Freiheit vor, im einzelnen mit den rein musikalischen Mitteln zu schalten, wie ihm sein Genie eingibt. Nicht immer hat er sich mit der gleichen Wärme und Begeisterung an die Komposition der verschiedenen Introitus herangemacht. Der Introitus für ein hohes Fest, z. B. für Ostern ist musikalisch viel reicher ausgestattet als der von einem gewöhnlichen Sonntag des Kirchenjahres. Damit soll nicht gesagt sein, daß er in der Komposition durchweg einen Unterschied gemacht hätte zwischen hohen und weniger hohen Festen. Richtig ist aber, daß Isaak einen Teil der Introitusgesänge im Choralis Constantinus II, also Gesänge für die Festtage des Jahres,

äußerlich genommen wenigstens, bevorzugt und mit größerer Sorgfalt behandelt hat. Jene Kompositionen sind aber Ausnahmen und ihre Ausnahmestellung ist wohl begründet, wie weiter unten dargetan wird. Dennoch spiegeln die Introitus Isaaks die choralische Auffassung wider, die in der Verwendung musikalischer Mittel nicht nur keinen Unterschied macht zwischen dem Introitus eines Festes erster oder zweiter Klasse, sondern oft weniger bedeutende Feste musikalisch scheinbar reicher ausgestattet hat. Die Introitusgesänge des Isaak zeichnen sich aus durch Frische und Lebendigkeit, vorwärtsdrängende Gestaltung. Sie kennen kein größeres Verweilen an dieser oder jener Stelle, ein Wiederholen und Ausschmücken textlich hervorragender Stellen; das verleiht ihnen im ganzen größere Knappheit und Straffheit im Aufbau, Gedrungenheit in der Form und Einheit des Ganzen, wodurch sie sich vor den Tractus- und Sequenzenkompositionen auszeichnen.

Auf die mehrstimmige Antiphone folgt bei Isaak die erste Hälfte des Psalmverses choraliter im Diskant; die zweite ist wiederum mehrstimmig. Hier kehrt auch die Choralmelodie fast immer notengetreu wieder im Diskant oder Tenor oder in einer andern Stimme, und da sie, abgesehen vom Initium und dem Schluß der Psalmformel, immer nur auf demselben Ton rezitiert, bietet sie dem Komponisten sehr oft Gelegenheit, an der Imitation dieser Choralmelodie zwei bis drei Stimmen im Abstand einer Brevis oder Semibrevis teilnehmen zu lassen (vgl. Introitus *Resurrexi* S. 62). Fast regelmäßig erscheint das Initium der Choralmelodie in einer oder zwei Stimmen, der Schluß dagegen fast nie. Isaak macht da oft ganz homophone Musik. Einfachheit und schlichte klangliche Schönheit sind die Hauptvorzüge dieser Psalmverse. In ihrem Aufbau sind sie sich ziemlich gleich. Vielleicht haben wir hier die ersten Beispiele des auf die Psalmodie angewendeten Falsobordonestils vor uns, wenn nicht spätere Veröffentlichungen aus den Trienter Codices eine solche Vermutung zurückweisen werden. Die Doxologie wurde wahrscheinlich choraliter gesungen. Die Repetition der Antiphone ist nie vermerkt.

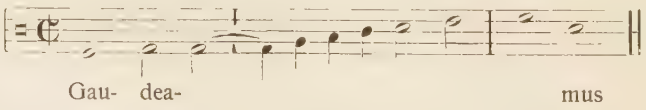
Von den Introitusgesängen ist namentlich der Introitus *Gaudeamus omnes* zu erwähnen, der siebenmal verschieden komponiert im Choralis Constantinus II wiederkehrt, immer über dasselbe thematische Material aufgebaut, d. h. über die liturgische Singweise. Wo die Phantasie und Gestaltungskraft manches andern Komponisten ermüdet wäre, da erwacht Isaak zu neuem, ursprüng-

lichem Schaffen. Sind auch alle sieben Kompositionen in der Auffassung und im Aufbau sich ziemlich ähnlich, sind stets dieselben hervorragenden Choralstellen auch im mehrstimmigen Gesang hervorgehoben und verwertet, so sind sie doch im einzelnen so verschieden gestaltet und auf den betreffenden Festtag zugeschnitten, daß jeder ein eigenes Gepräge beibehält. So ist der Introitus *Gaudeamus* vom Feste der Visitatio bemerkenswert durch das immer wiederkehrende Motiv



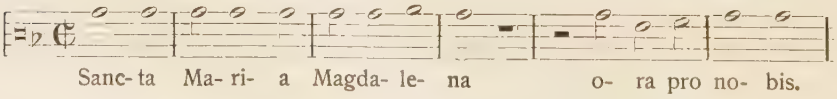
das nichts anderes ist als eine Umschreibung der Choralintonation nach den Regeln Isaakscher Kunst. In dieser Form erklingt das Thema etwa siebenmal, bald in dieser, bald in jener Stimme, ebensooft in etwas veränderter melodischer Gestalt, immer mit demselben Text: *Gaudeamus*, ein wirklicher Freudenruf, der dem ganzen Introitus sein charakteristisches Merkmal aufdrückt.

Der Introitus *Gaudeamus* vom Feste Omnium Sanctorum hat — der einzige im ganzen Werk — keine Choralintonation. Statt dessen beginnt der Tenor mit einem Thema, das wieder eine andere Umschreibung der Choralintonation darstellt.



Mit diesem Rufe beginnen auch die übrigen Stimmen der Reihe nach.

Der Introitus *Gaudeamus* vom Feste Maria Magdalena hat als besonderes Merkmal den folgenden Bittruf:

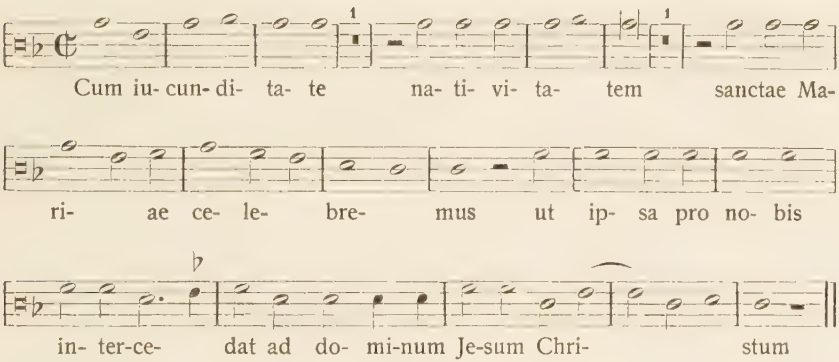


Dreimal singt ihn der Alt, dreimal der Tenor und ebensoviel mal der Baß. Kaum hat ihn eine Stimme zu Ende gesungen, ertönt er in einer anderen Stimme[1]. Einzig der Diskant macht keinen Gebrauch

[1] In der Neuausgabe des Choralis Constantinus II (vgl. Denkmäler Bd. XVI S. 105 3. System) hat sich im Baß offenbar aus Versehen ein unrichtiger

davon; er hält sich ausschließlich an die Choralmotive des Introitus und läßt sie oft gleichzeitig mit jenem Rufe erklingen, so daß wir hier zum erstenmal bei Isaak auf eine gleichzeitige Verbindung und Verquickung zweier verschiedener Melodien und Texte stoßen; der erwähnte Bittruf ist nicht etwa eine eigene gesangliche Zutat Isaaks, sondern der Allerheiligenlitanei entnommen in ihrer ältesten Form, wie sie uns überliefert und schon im 12. Jahrhundert gesungen worden ist[1].

Auch der Introitus von Nativitas Mariae zeigt eine ähnliche Interpolation. Zwei Stimmen nehmen daran Teil; der Alt singt also:



und fährt dann zusammenhanglos mit dem Text der Introitusantiphone weiter: *in honorem* usw. Gleich darauf kehrt die Stelle wieder in der Baßstimme bis zum Schluß ziemlich unverändert. Diese Interpolation ist eine bekannte Vesperantiphon desselben Festes. Während Alt und Baß sie vortragen, verwerten Diskant und Tenor reichlich die Choralmelodie des Introitus, melodisch und rhythmisch ziemlich frei. Die Verbindung einer Introitusantiphon mit einer Vesperantiphon des gleichen Tages ist eine Kombination, die, soweit wir wissen, vor Isaak noch kein Komponist gewagt hatte.

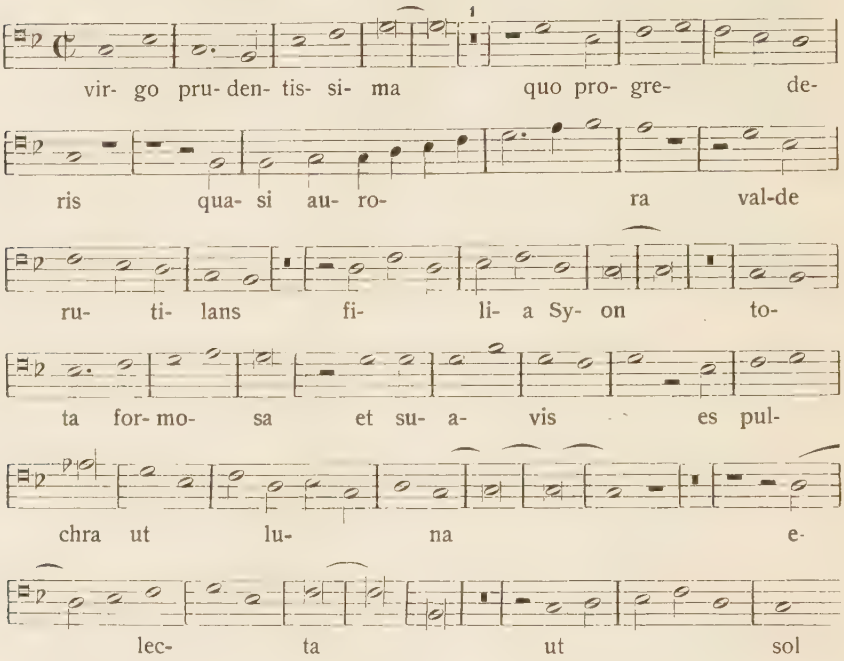
Ähnlich ausgezeichnet ist der Introitus *Gaudeamus* vom Feste

---

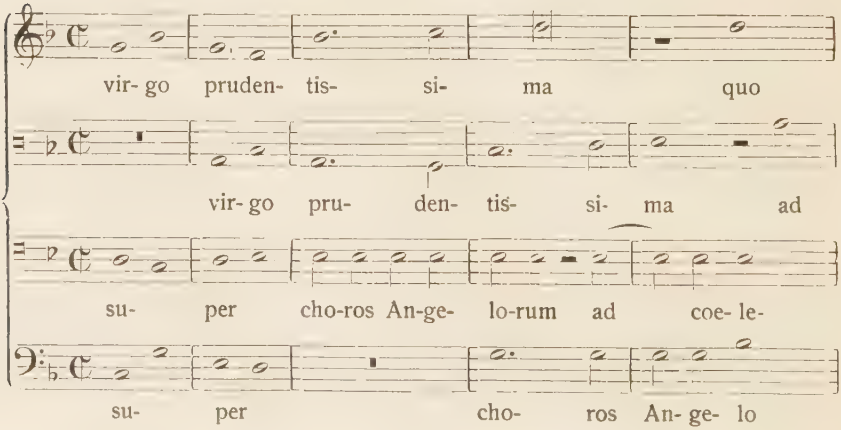
Text eingeschlichen. Es soll wohl nicht heißen: Mariae Magdalenae, sondern: Maria Magdalena, und nicht sanctae, sondern: ora pro nobis; die Baßmelodie ist ja nichts anderes als jener Bittruf.

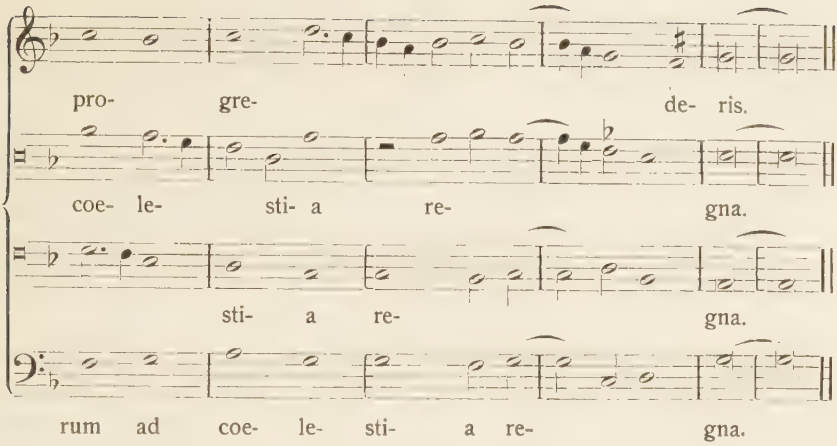
[1] Herr Prof. P. Wagner fand sie in deutschen Handschriften vom 12. Jahrhundert an.

der Assumptio Mariae. Während der Introitusantiphon singt der Tenor folgendes:



fährt darauf weiter mit dem Text des Introitus *Filium dei.* Die folgende erste Hälfte des Psalmverses wird choraliter gesungen; darauf folgt der vierstimmige Schluß:





Was der Tenor singt, ist wieder nichts anderes als die Choralantiphon zum Magnificat der Vesper des Tages. Bemerkenswert ist aber, daß hier auch die Oberstimme an der Interpolation teilnimmt.

Daß gerade der Introitus *Gaudeamus* mit solchen musikalischen und textlichen Eigenheiten bedacht wurde, liegt wohl in seinem häufigen Vorkommen begründet. Indem Isaak denselben Introitus siebenmal komponierte, wollte er jedem der sieben Introitus ein besonderes Merkmal als Unterscheidungszeichen aufdrücken. Dies hat er erreicht, teils durch rein musikalische Mittel, teils durch charakteristische Wiederholung von Texten, die der Introitusantiphon *Gaudeamus omnes* angehören, durch Einfügung neuer, ihr ursprünglich nicht angehöriger liturgischer Stücke, *(St. Maria Magdalena ora pro nobis)* oder gar durch Verquickung der choralischen Introitusmelodie mit einem andern selbständigen Gesangsstück desselben Tages. Auf diese Weise können die angeführten Introitus vernünftigerweise nur an dem Festtage gesungen werden, für den sie der Komponist geschaffen. Daß diese Absicht vorlag, geht u. a. daraus hervor, daß Isaak von ähnlichen Mitteln nur mehr beim Introitus von Ostern Gebrauch macht.

Der Introitus *Resurrexi et adhuc* verbindet zwei verschiedene Texte und Melodien, doch in freier und abgeklärter Weise (vgl. S. 62). Kaum hat der Discant die Intonation zu Ende gesungen, so stimmt der Baß kühn das *Christus surrexit* an mit der volkstümlichen Melodie des „Christ ist erstanden". Ihm folgt

mit demselben Text und derselben Melodie der Alt, darauf der Tenor, während der Diskant nach zwei Takte langer Pause die Introitusmelodie weiterführt. Auch Alt und Baß wenden sich darauf dem Introitustexte zu; der Tenor führt den anderen Gesang, teilweise durch Pausen unterbrochen, zuerst zu Ende; fünf Takte später singt ihn der Diskant; diesen löst nach drei Takten der Alt ab. Auch der Baß bringt die Interpolation vollständig, doch nie im Zusammenhang, sondern immer wieder unterbrochen durch Textstellen aus dem Introitus. So ertönt der Gesang:

Christus surrexit, mala nostra texit
Et quos hic dilexit, hos ad coelos vexit

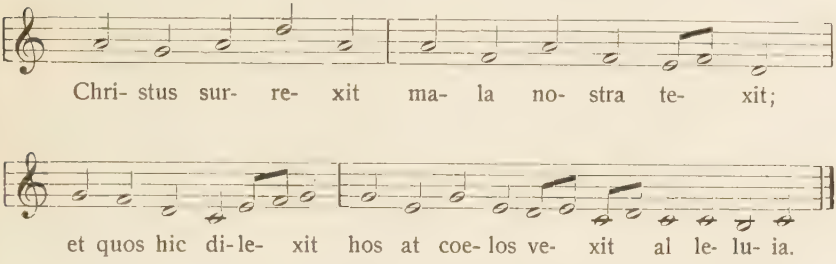
fast den ganzen Introitus hindurch bis zum Schluß, wo alle Stimmen in dem *Alleluia* sich zusammenfinden. Durch Einfügung dieses Gesanges wird die Introitusantiphone oft unterbrochen, stellenweise auch verkürzt und beschnitten. In der Anordnung und Einfügung desselben in den Introitus liegt aber System: Jede Stimme bringt den Text einmal, Alt und Baß überdies noch im Anfang das *Christus surrexit* gleichsam die Intonation des zweiten Gesanges im Gegensatz zu derjenigen des Introitus. Der Tenor aber, der den vollständigen Gesang zuerst im Zusammenhang bringt, erinnert an seine frühere Stellung als Träger des Cantus firmus.

Das Osterlied: Christ ist erstanden, gehört zu den ältesten deutschen Kirchenliedern; schon im Anfang des 13. Jahrhunderts war es stark verbreitet unter dem Volke. Die älteste erhaltene Aufzeichnung der Melodie stammt aus dem 15. Jahrhundert[1], als welche bisher der Münchener Cod. germ. 716 galt. Seiner Schrift nach gehört er aber eher in den Ausgang als in den Anfang des Jahrhunderts. Dreves fand in einem Gradual zu Jistebnicz (Kreis Tabor), das nach ihm in den Anfang des 15. Jahrhunderts, etwa in das 2.—4. Jahrzehnt fällt, diese Melodie vor[2]. Sie findet sich dort zu verschiedenen Texten, nämlich zu einem lateinischen *Deus omnipotens*, dem Parallellied zu einem böhmischen Text, dann aber auch zu einem dritten, völlig selbständigen Liede, das mit dem böhmischen Text keinerlei Gemeinschaft zeigt, . . . sich dagegen dem metrischen Baue des deutschen Liedes (Christ ist erstanden) weit inniger anschmiegt, als das *Deus omnipotens*, nämlich zum oben genannten *Christus*

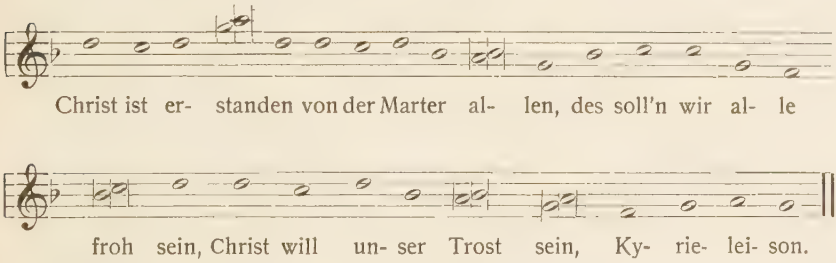
[1] Vgl. W. Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied. I. Bd. S. 503 f.

[2] Vgl. Dreves: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1887, S. 26 ff.

surrexit. Dreves bringt die Melodie nach der genannten Vorlage erst faksimiliert, dann in moderner Notationsweise also:



Diese Melodie zeigt erhebliche Abweichungen von derjenigen, die in den Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts fast durchwegs erscheint. Bäumker gibt das Lied mit deutschem Text nach Cod. germ. 716 in München also wieder:



Ein Vergleich zeigt, daß Isaak für sein *Christus surrexit* eine Vorlage benutzte, die in der Melodie der vorigen ähnlich war. Von allen Stimmen, welche das Lied während des Introitus vortragen, bringt es der Alt am getreuesten wieder. Nur die Anfangspartie ist um eine Quint tiefer gesetzt.

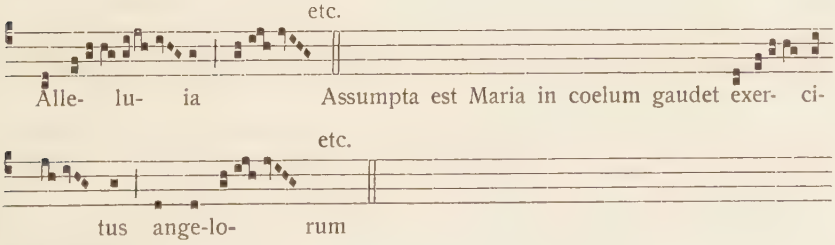
Die andern Stimmen bringen das Lied nicht so genau wie der Alt. Sie vermischen es hie und da mit frei erfundenen melodischen Zusätzen oder verändern einzelne Intervallenschritte der Liedmelodie. Immerhin ist diese viel deutlicher zu erkennen als die gregorianische Weise des Introitus, von der meistens im Diskant, gelegentlich auch in den übrigen Stimmen einzelne Melodienschritte oder kleinere Melodiestücke erscheinen.

An dieser Stelle ist es notwendig, der Frage nahe zu treten, wie Isaak zu diesen Textvermischungen gekommen. Wer nur die liturgischen Gebräuche von heute kennt, wird in solchen Freiheiten eine Abweichung von der gesetzlichen Norm erblicken; die Geschichte der Kirchenmusik zeigt aber, daß die Unverletzlichkeit der Texte ein Kennzeichen der neuern Zeit ist. Die Tropen z. B. beweisen durch ihre bloße Existenz, daß das Mittelalter freien Zutaten zum liturgischen Text im Prinzip nicht feindselig gegenüber trat; namentlich Weltkirchen, weniger Ordenskirchen waren in dieser Beziehung sehr weitherzig. Man kann demnach die Textvermischungen im Choralis Constantinus wohl in die Reihe der für das Mittelalter charakteristischen Freiheiten in liturgischen Dingen stellen. Damit sind aber diese Besonderheiten nicht restlos erklärt. Isaak konnte noch andere Vorbilder für dieselben im Auge haben: Die Motettenkomposition, die im 13. Jahrhundert geblüht und deren Eigentümlichkeit es war, zwei oder mehrere Texte gleichzeitig miteinander zu verbinden[1], wirkte weiter nach. Auch das 15. Jahrhundert ist nicht arm an Motetten, die mehrere, wenn auch meist zu derselben liturgischen Feier gehörige Texte zusammenstellten. Dieser Motettenstil hat offenbar auf Isaak Einfluß gehabt. Es ist aber sehr bezeichnend für den künstlerischen Ernst des Meisters, daß er nicht beliebige Texte mit seinen Introituskompositionen verband, sondern seine Zutaten der Liturgie desjenigen Tages, für den der Introitus bestimmt war, entnahm. Was auf diese Weise entstand, sind außerordentlich poetisch wirkende Kombinationen. Es war künstlerisch eine glückliche Idee, den Introitus *Gaudeamus* der an vielen Festtagen wiederkehrt, gewissermaßen zu individualisieren. Und wenn während des Osterintroitus *Resurrexi* der dem Volke so geläufige Gesang „Christ ist erstanden" in seiner lateinischen Fassung ertönte, so hat Isaak damit dem liturgischen Gesang ein volkstümliches Element beigemischt, das die Wirkung auf den aufmerksamen Hörerkreis gewiß nicht verfehlte. In allen diesen Dingen erweist sich Isaak als ein Meister, der die ihm aufgetragene Arbeit nicht leichthin nimmt, sondern sich mit seinem ganzen künstlerischen und poetischen Wesen in die Komposition vertieft. Jedenfalls bilden diese Introitus Denkmäler eines außerordentlich interessanten liturgischen Zustandes, aber auch Werke eines Künst-

[1] Vgl. S. 12.

lers, der der Lösung seiner Aufgabe eine Fülle von liebenswürdiger Genialität entgegenbrachte.

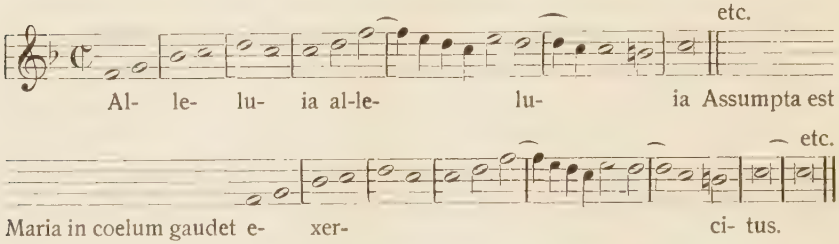
Die Alleluiaverse sind die einzigen selbständigen Gesänge, denen bei Isaak niemals eine Choralintonation vorausgeht. Sie beginnen alle mehrstimmig, doch meist in Anlehnung an das Anfangsalleluia des Chorals, das bald im Diskant oder Tenor, mehr als einmal auch notengetreu im Baß wiederkehrt[1]. Diese Verwertung der Choralmelodie beschränkt sich sozusagen immer auf das Anfangsalleluia; der folgende Alleluiaiubilus wird ganz beiseite gelassen. Das Alleluia ist immer selbständig für sich komponiert und nie in den folgenden Vers hinübergezogen. Unter den Propriumsgesängen bei Isaak nimmt der Alleluiavers im allgemeinen nicht jene Stellung ein, die er im Choral besitzt. Hier als Sologesang mit allen Mitteln musikalischer Kunst reich ausgestattet, sinkt er dort oft zu einem nebensächlichen Gesang herab. An und für sich schon ziemlich gering an Ausdehnung gestaltet ihn Isaak oft noch unscheinbarer durch die großen Kürzungen der Choralmelismen, sofern er von diesen auch im mehrstimmigen Satze Gebrauch macht. Rein musikalisch genommen zeigt er entschieden niemals solche Höhepunkte in der Melodiebildung und dem harmonischen Aufbau, wie etwa der Introitus. Isaak benutzt den Alleluiavers sehr oft zu kleinern Duo- oder Triosätzen und leistet dann Muster vorzüglicher Kleinarbeit in der individuellen Behandlung der einzelnen Stimme. Isaak kennt auch die Struktur und den Periodenbau der choralische Alleluiaverse genau. Davon legt u. a. Zeugnis ab der *All. V. Assumpta est* (vgl. S. 69). Die meisten choralischen Alleluiaverse sind so geformt, daß auf den letzten Silben des Verses die ganze Anfangspartie bis zum Verse wiederholt wird[2]. So lautet der *All. V. Assumpta est* im Choral also:



[1] Vgl. S. 42.

[2] Vgl. P. Wagner: Elemente des gregorianischen Gesanges, S. 175.

Auf *exercitus angelorum* kehrt die gleiche Partie wieder wie auf dem Alleluia bis zum Vers. Isaak komponiert den Diskant, der sich am meisten an die Choralstimme anschmiegt, also:



Da Isaak den Alleluiaiubilus nicht berücksichtigt, so hält er sich auch auf dem Schlußwort *angelorum* nicht genau andie Choralmelodie.

Dieser Alleluiavers verdient auch deswegen Erwähnung, weil er — der einzige — nach dem Vorbild der genannten Introitus eine Textmischung zeigt. Wieder ist es, wie im Introitus des gleichen Propriums, der Tenor, der noch während des Alleluia einstimmt in den Text: *descendi in hortum nucum*, und nach dem Alleluia weiterfährt: *et inspicerem sie floruissent vineae et germinassent mala punica, revertere, revertere Sunamitis revertere, ut intueamur te.* Der Text ist von Isaak der Marienliturgie entnommen.

Tractus und Sequenz oder Prosa sind von Haus aus die textreichsten Gesänge und oft von großer Ausdehnung. Ist in den andern Gesängen, Introitus, Alleluiavers, Communio, bei Isaak die Vierstimmigkeit Regel, so ändert sich das hier mit einem Male. Durch die verschiedensten Stimmkombinationen suchte Isaak der Gefahr zu entgehen, auf die Länge monoton zu werden. Es ist ihm gelungen. Die Gliederung des Textes nimmt Isaak aus dem Choral. Ein strophischer Abschluß in den Sequenzen oder Prosen fällt immer zusammen mit einem musikalischen. Duosätze zwischen Alt und Diskant, Baß und Tenor wechseln ab mit Triosätzen usw. Isaak kennt eine Masse von Stimmenzusammenstellungen; mehr als einmal stellt er zwei Diskante mit dem Baß zusammen. Mehr als vier Stimmen kehren gleichzeitig nur kurze Zeit wieder. Verdoppelt werden im sechsstimmigen Satze Diskant und Baß, selten Alt oder Tenor. Gewaltige Steigerungen erreicht Isaak durch das konsequente Fortschreiten von der Zwei- zur Fünf- und Sechsstimmigkeit. Überall zeigt der Komponist große Gestaltungskraft und Sinn für Formbildung, für Schattierungen und

Nuancen aller Art. Unter seiner Hand wachsen die Tractus, die Sequenzen und Prosen zu wahrhaft künstlerisch bedeutenden Gebilden heran.

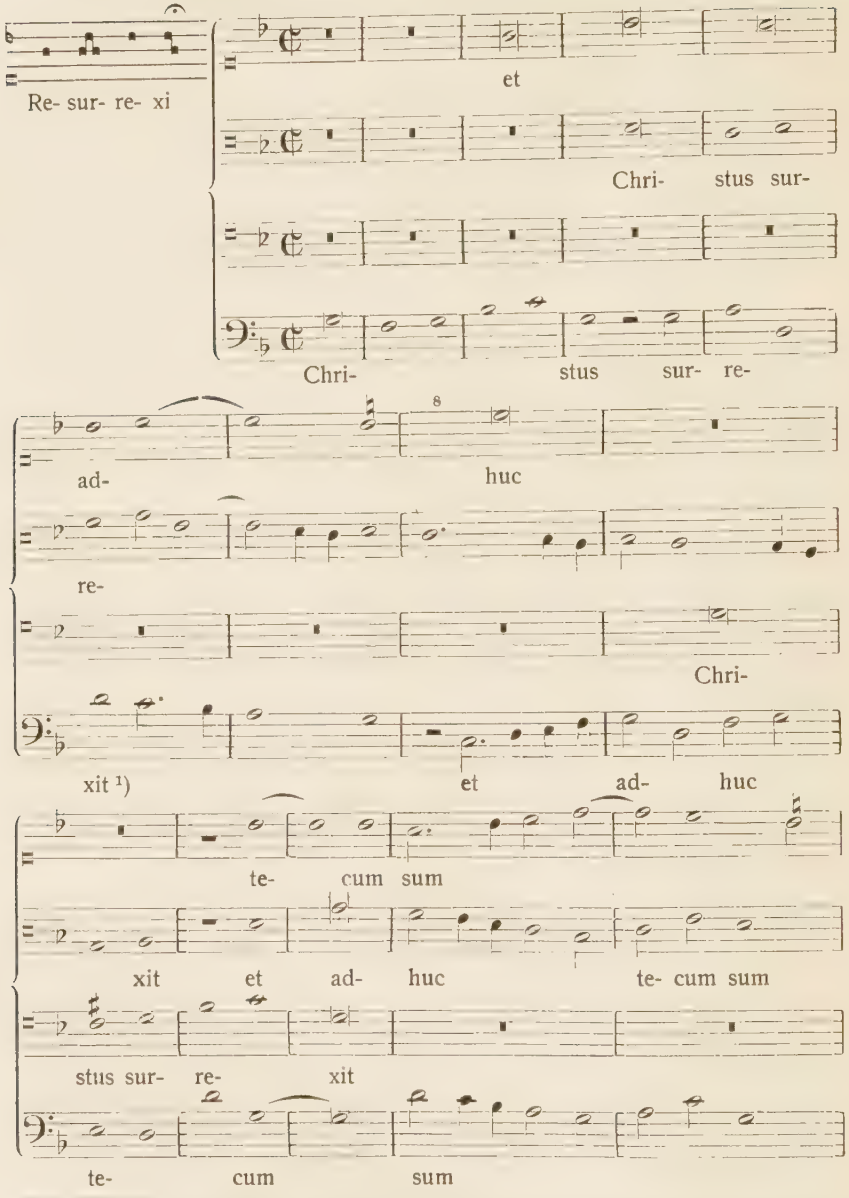
Die C o m m u n i o hat regelmäßig eine Choralintonation. Sie ist der kürzeste der Gesänge, von Isaak meist einfach und würdig komponiert, ohne besondere kontrapunktische Künste, fast durchwegs vierstimmig, mehr denn einmal ruhig Note gegen Note, oft aber auch von großer Lebendigkeit und Frische, im allgemeinen fast immer recht ansprechend durch Kürze und Einfachheit.

Heinrich Isaaks Choralis Constantinus ist ein Werk von epochaler Bedeutung und hat das 16. Jahrhundert, die Blütezeit polyphoner Komposition, selbst eine ihrer größten Erscheinungen, würdig eingeleitet als „eines der allerkostbarsten Denkmale musikalischer Vorzeit, das einen Schatz der lehrreichsten Muster für Studien des gregorianischen Chorals und des figurierten Kontrapunktes in sich schließt“[1].

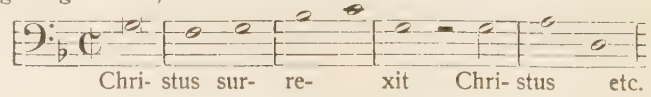
Zum Schlusse sind hier drei Gesänge aus dem Choralis Constantinus wiedergegeben, ein Introitus, ein Alleluia mit Vers und eine Communio. Sie bedeuten zugleich drei Typen der Behandlung von Propriumsstücken: Der erste Typus zeigt einen Gesang mit rein liturgischem Text (Communio), der zweite einen solchen mit bescheidenem Tropus im Tenor (Alleluiavers), der dritte endlich einen in allen Stimmen fast gleichmäßig auftretenden fremden Text mit eigener, selbständiger Melodie (Introitus). In diesem letzten Stück verdient noch besonders erwähnt zu werden die geradezu prachtvolle Melodiebildung im Tenor (vgl. S. 67 Takt 80), das an die im 15. Jahrhundert bereits übliche Verzierungspraxis erinnernde Umspielen desselben Tones (vgl. S. 64 1. System, Alt, Takt 31; S. 65 Alt, Takt 46—47), die Tonartenmischung am Schlusse (vgl. S. 68), transponiertes Hypophrygisch, S. 69, transponiertes Lydisch; die zweite Vershälfte resp. der C. F. im Tenor ist nicht in die höhere Quart transponiert und schließt mit f statt, wie mit der Tonika e und dieses f wird zur Quinte des Schlußakkordes; hätte Isaak den Ton e gewählt, so hätten wir den damals oft gebräuchlichen, halb phrygischen, halb aeolischen Schluß, wie ihn die folgende Communio aufweist, mit dem C. F. als Quinte, und der allgemein üblich war, bis im 16. Jahrhundert der heute sogenannte phrygische Schluß mit erhöhter Terz der Tonika aufkam. —

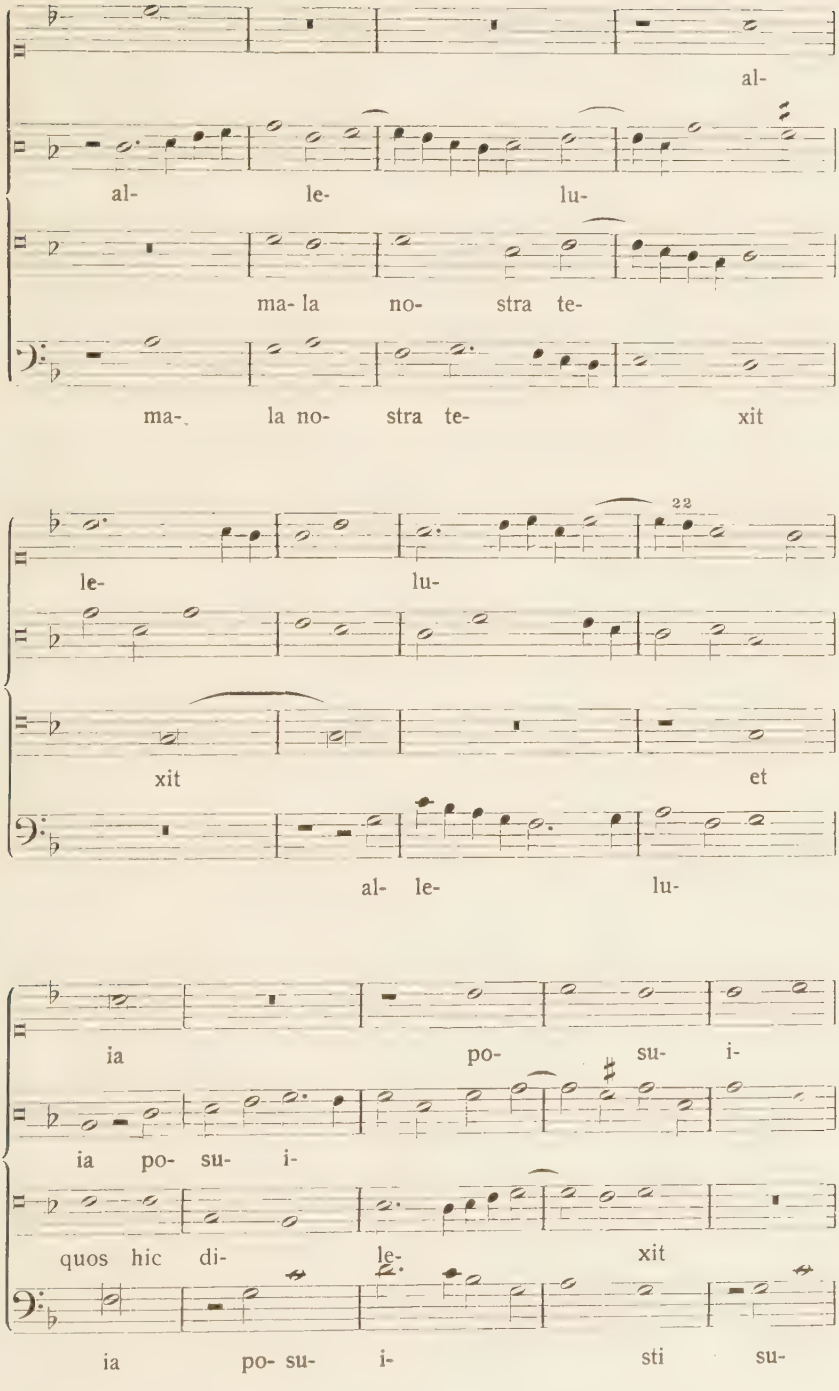
[1] R. P r o s k e: Musica divina, Vorrede S. XV.

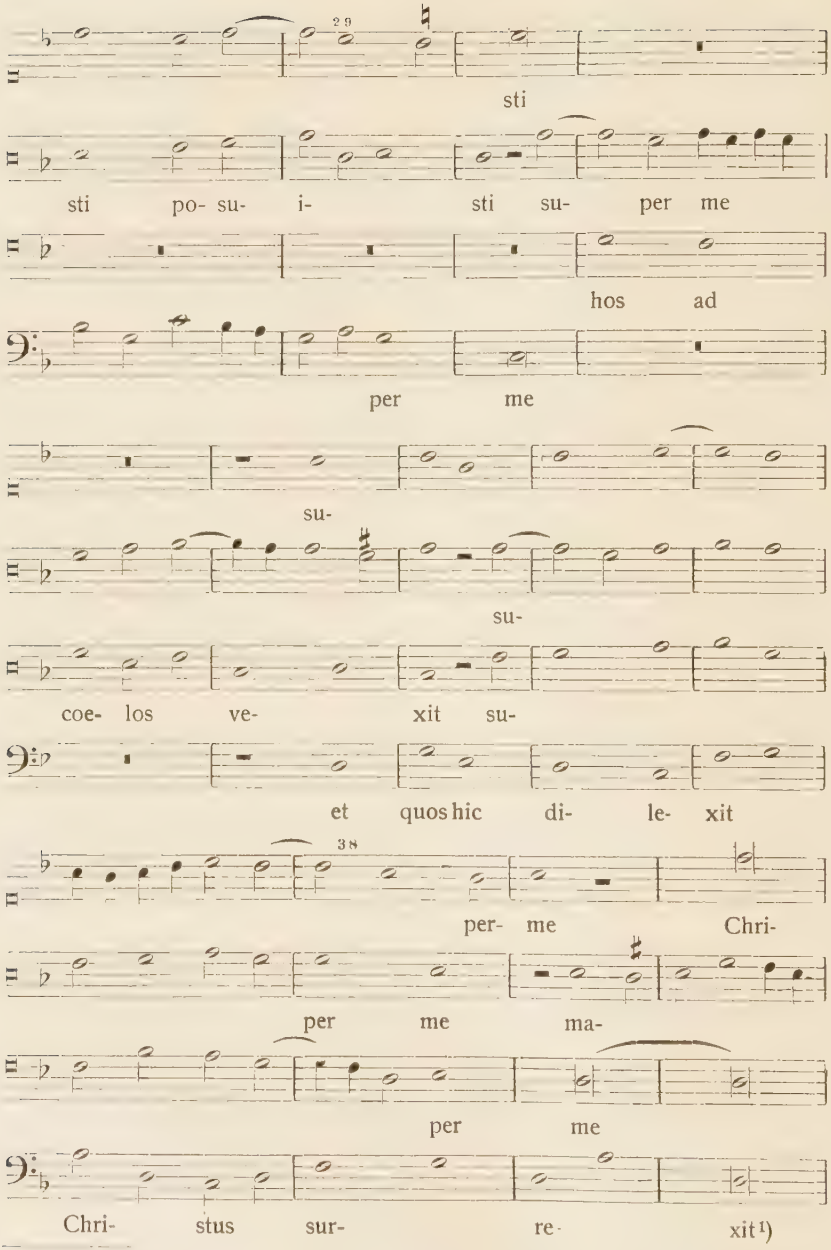
Int. Resurrexi (Denkmäler XVI. S. 39 ff.)



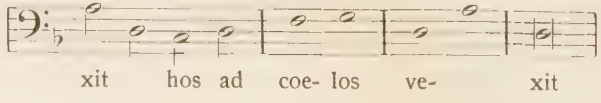
[1]) Die Behandlung des Textes in diesen ersten sieben Takten scheint verbesserungsfähig zu sein, also:

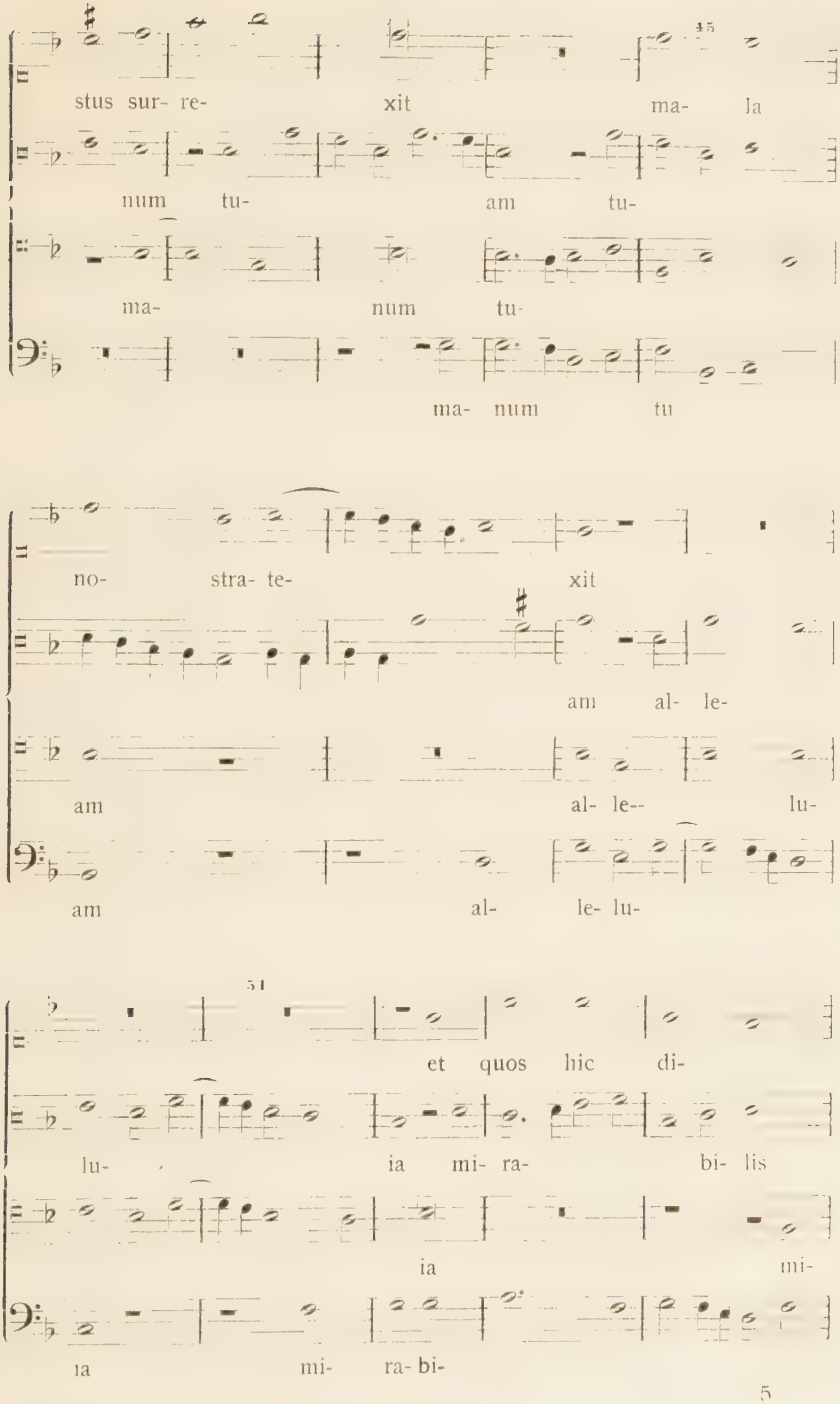


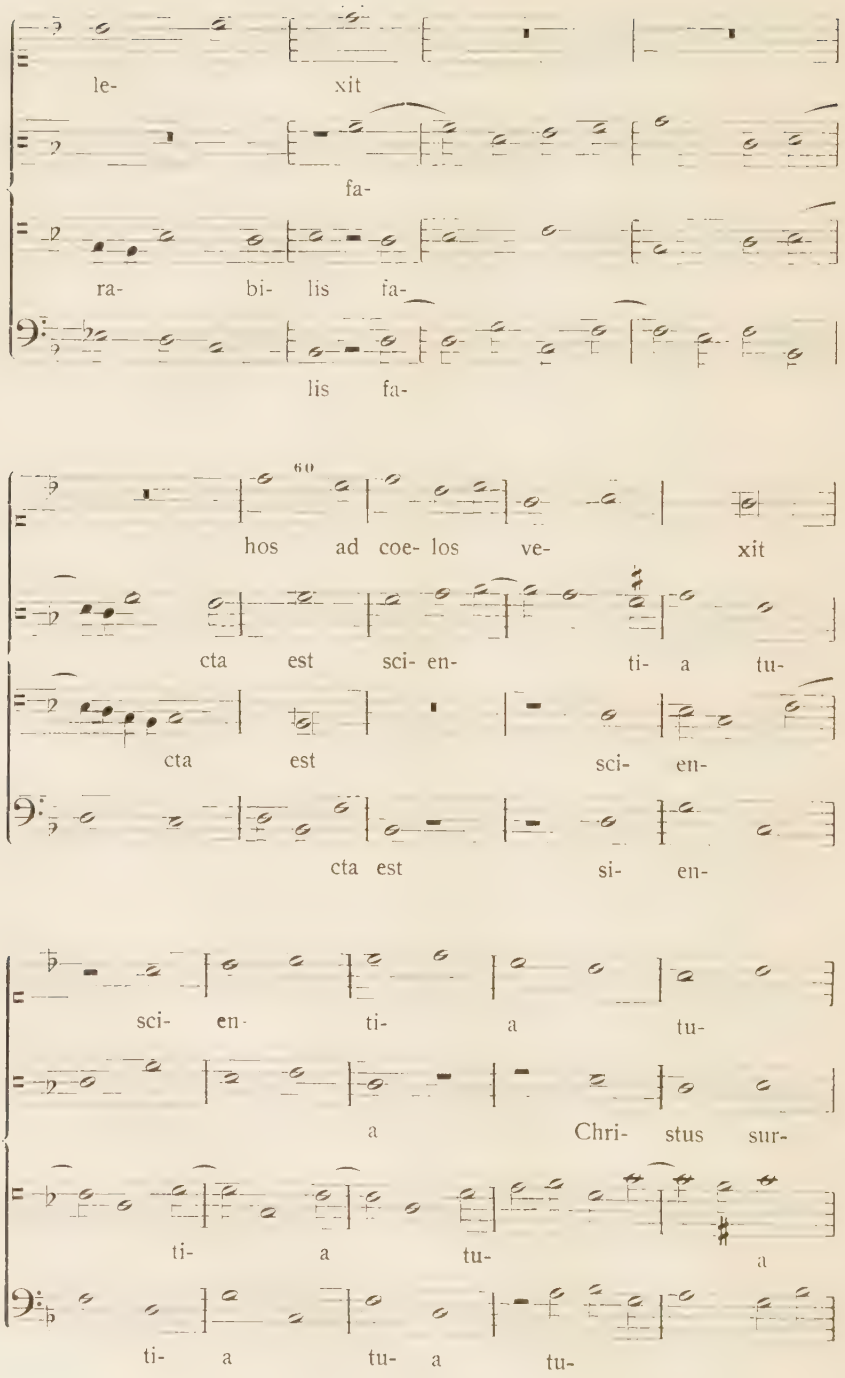

al-
al- le- lu-
ma- la no- stra te-
ma- la no- stra te- xit
22
le- lu-
xit et
al- le- lu-
ia po- su- i-
ia po- su- i-
quos hic di- le- xit
ia po- su- i- sti su-

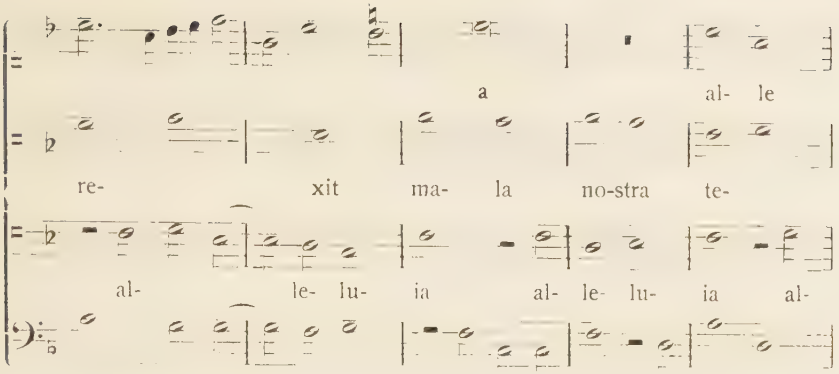


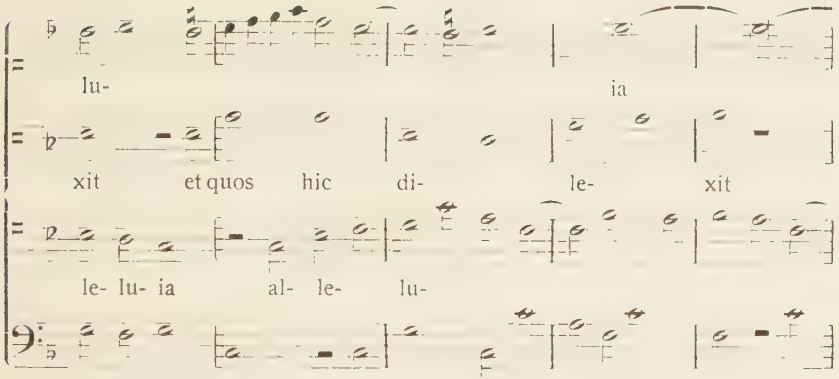
¹) Diese Stelle sollte vielleicht besser also lauten:

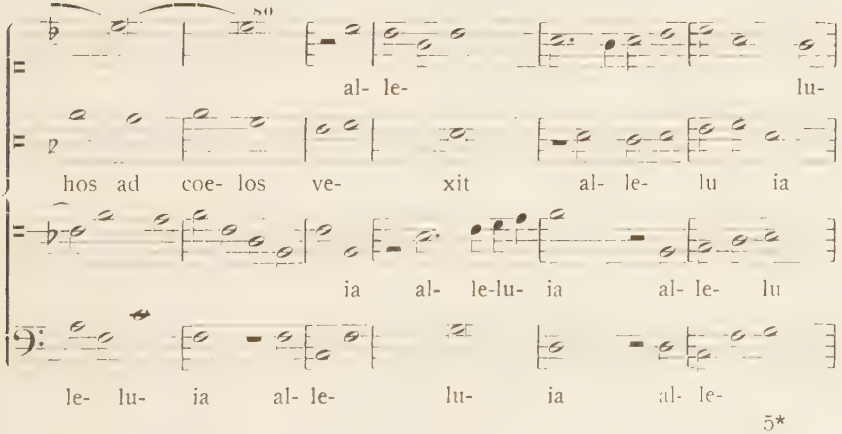


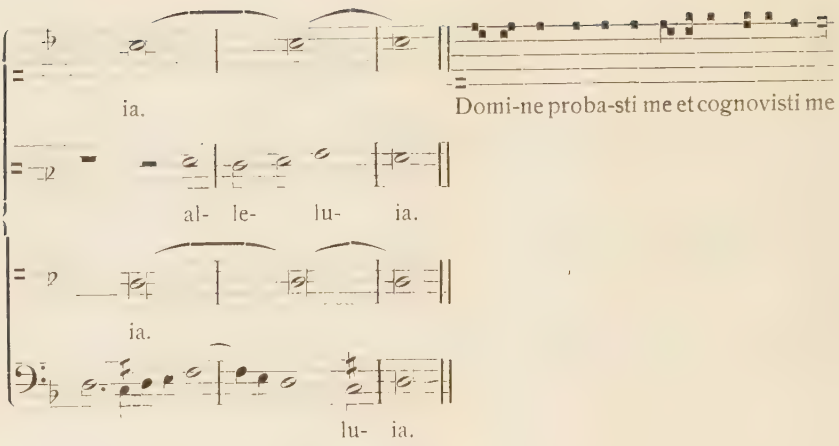

stus sur- re- xit ma- la
num tu- am tu-
ma- num tu-
ma- num tu
no- stra- te- xit
am al- le-
am al- le-- lu-
am al- le- lu-
et quos hic di-
lu- ia mi- ra- bi- lis
ia mi-
ia mi- ra- bi-

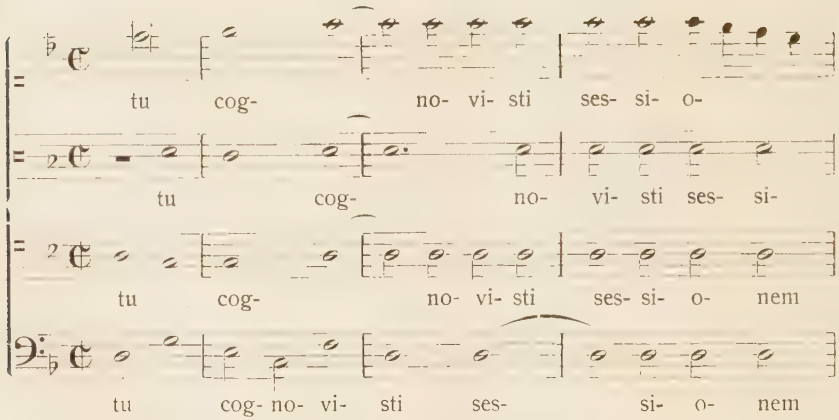

le- xit
fa-
ra- bi- lis fa-
lis fa-
hos ad coe- los ve- xit
cta est sci- en- ti- a tu-
cta est sci- en-
cta est si- en-
sci- en- ti- a tu-
a Chri- stus sur-
ti- a tu- a
ti- a tu- a tu-

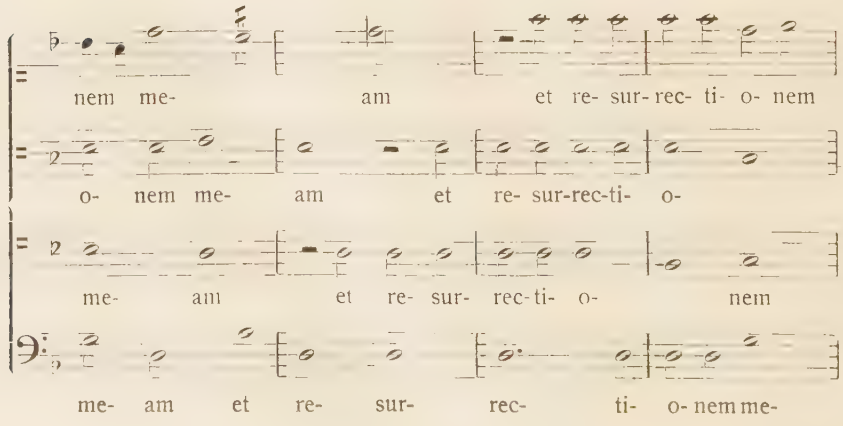

a al- le
re- xit ma- la no-stra te-
al- le- lu- ia al- le- lu- ia al-
a al- le- lu- ia al- le-

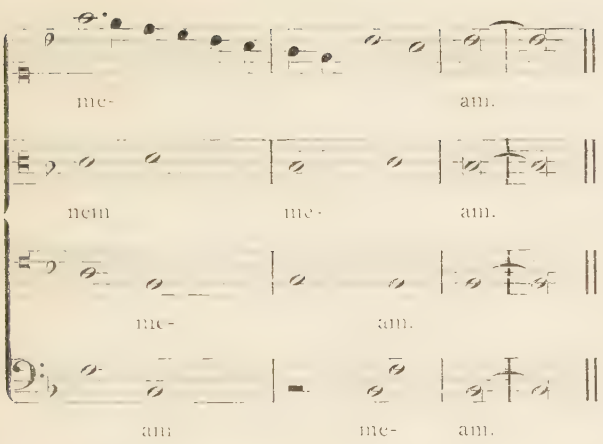

lu- ia
xit et quos hic di- le- xit
le- lu- ia al- le- lu-
lu- ia al- le- lu- ia al-


al- le- lu-
hos ad coe- los ve- xit al- le- lu ia
ia al- le-lu- ia al- le- lu
le- lu- ia al- le- lu- ia al- le-

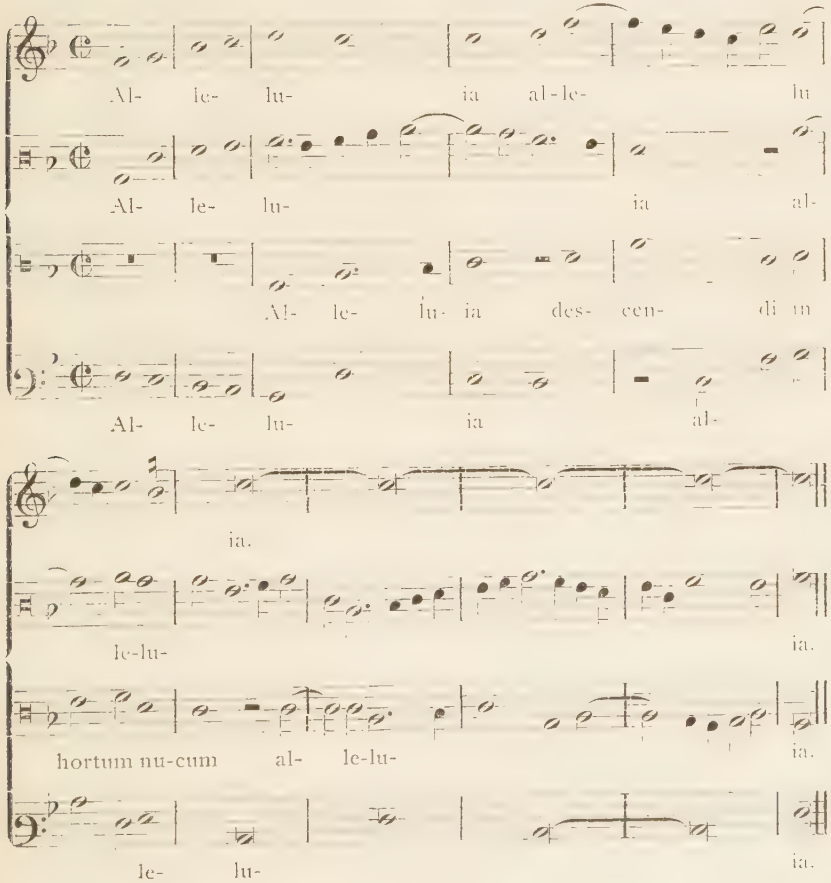

ia.
Domi-ne proba-sti me et cognovisti me
al- le- lu- ia.
ia.
lu- ia.

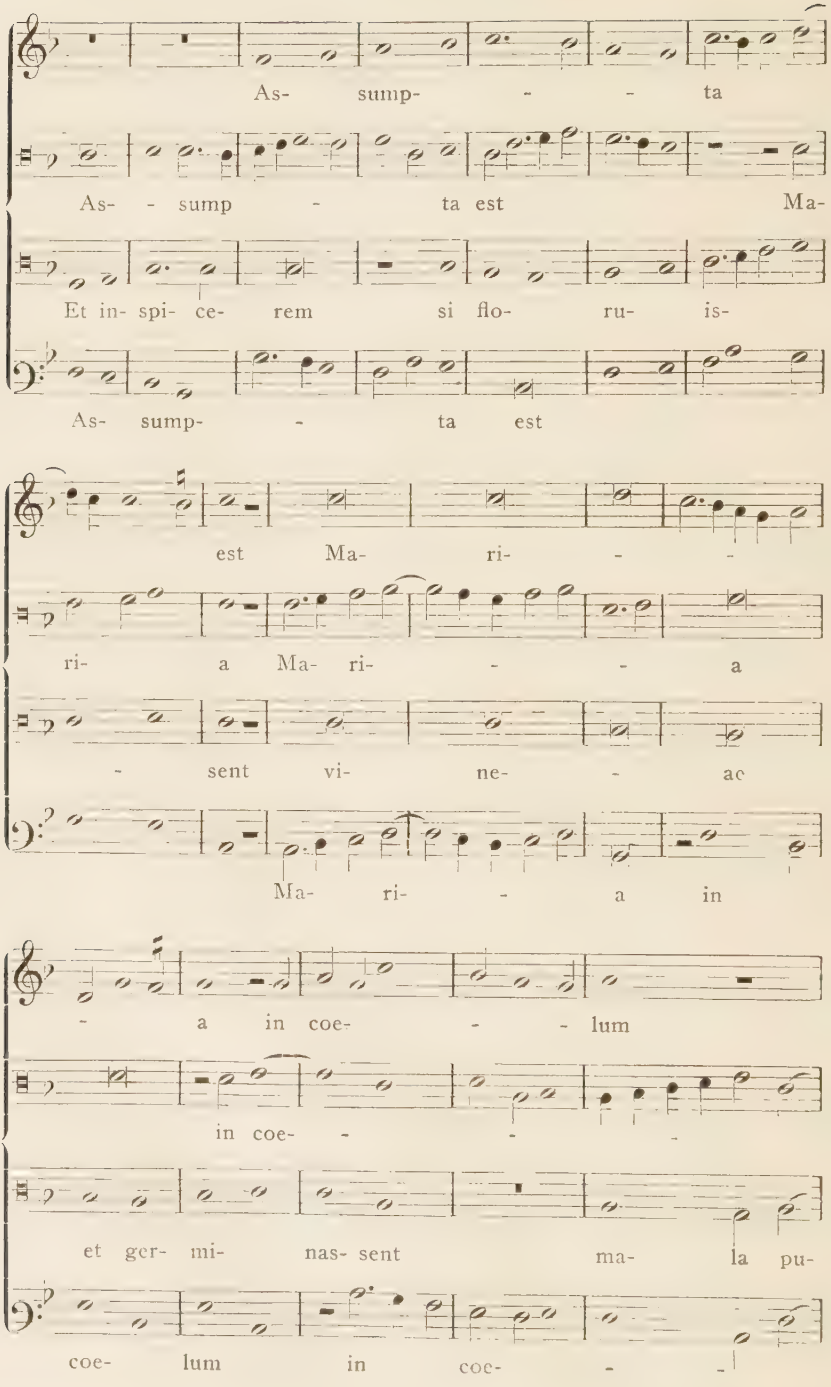

tu cog- no- vi- sti ses- si- o-
tu cog- no- vi- sti ses- si-
tu cog- no- vi- sti ses- si- o- nem
tu cog- no- vi- sti ses- si- o- nem

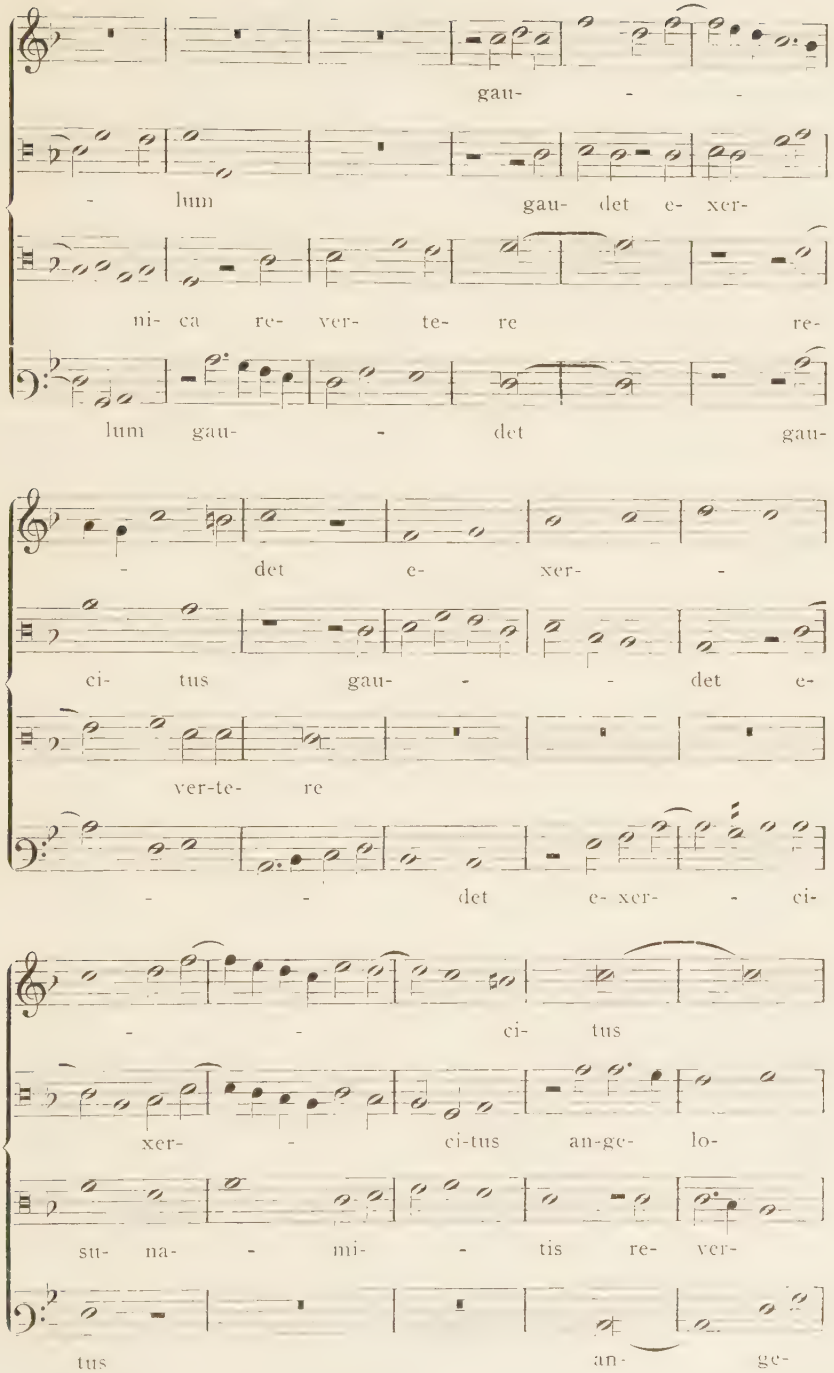

nem me- am et re- sur- rec- ti- o- nem
o- nem me- am et re- sur-rec-ti- o-
me- am et re- sur- rec- ti- o- nem
me- am et re- sur- rec- ti- o- nem me-

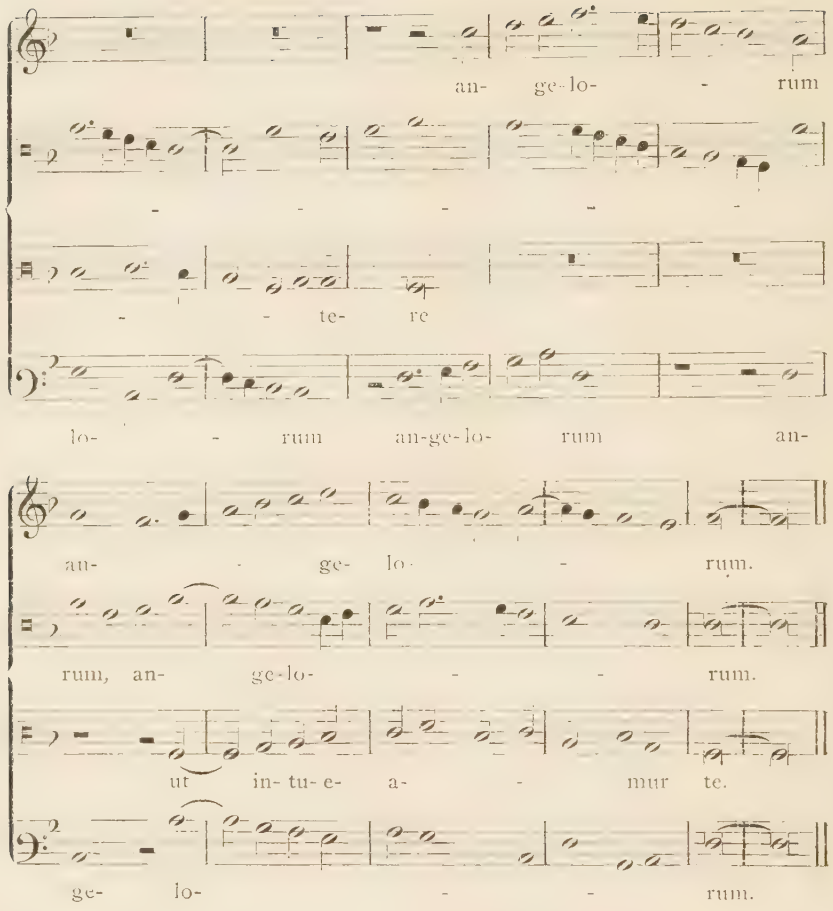


All. V. Assumpta est. (Denkmäler XVI. S. 114 ff.)

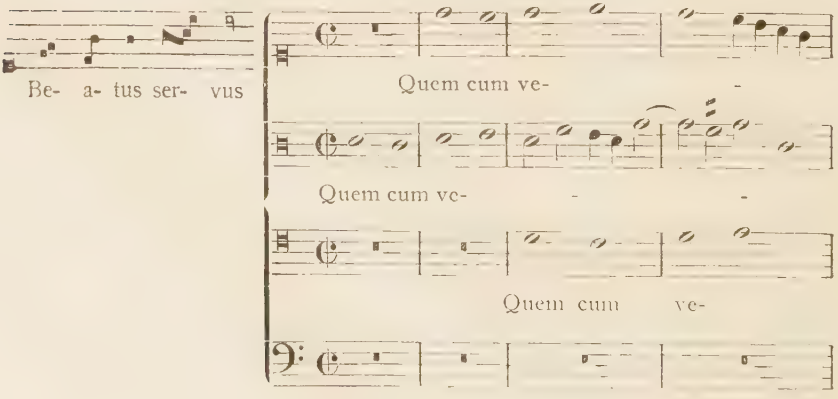


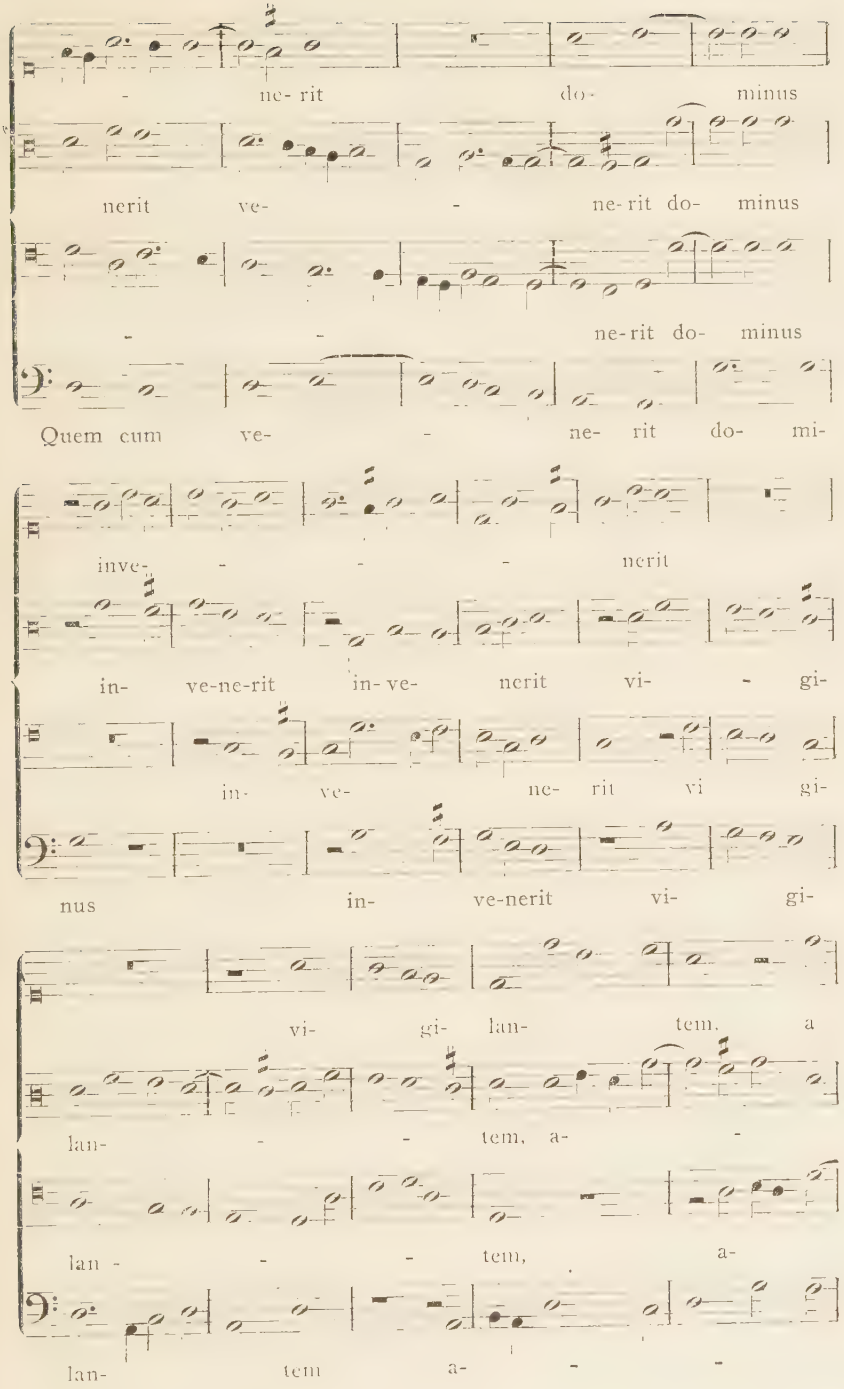

As- sump- - - ta
As- - sump - ta est Ma-
Et in- spi- ce- rem si flo- ru- is-
As- sump- - ta est
est Ma- ri- - -
ri- a Ma- ri- - - a
- sent vi- ne- - ac
Ma- ri- - a in
- a in coe- - - lum
in coe- - - -
et ger- mi- nas- sent ma- la pu-
coe- lum in coe- - -

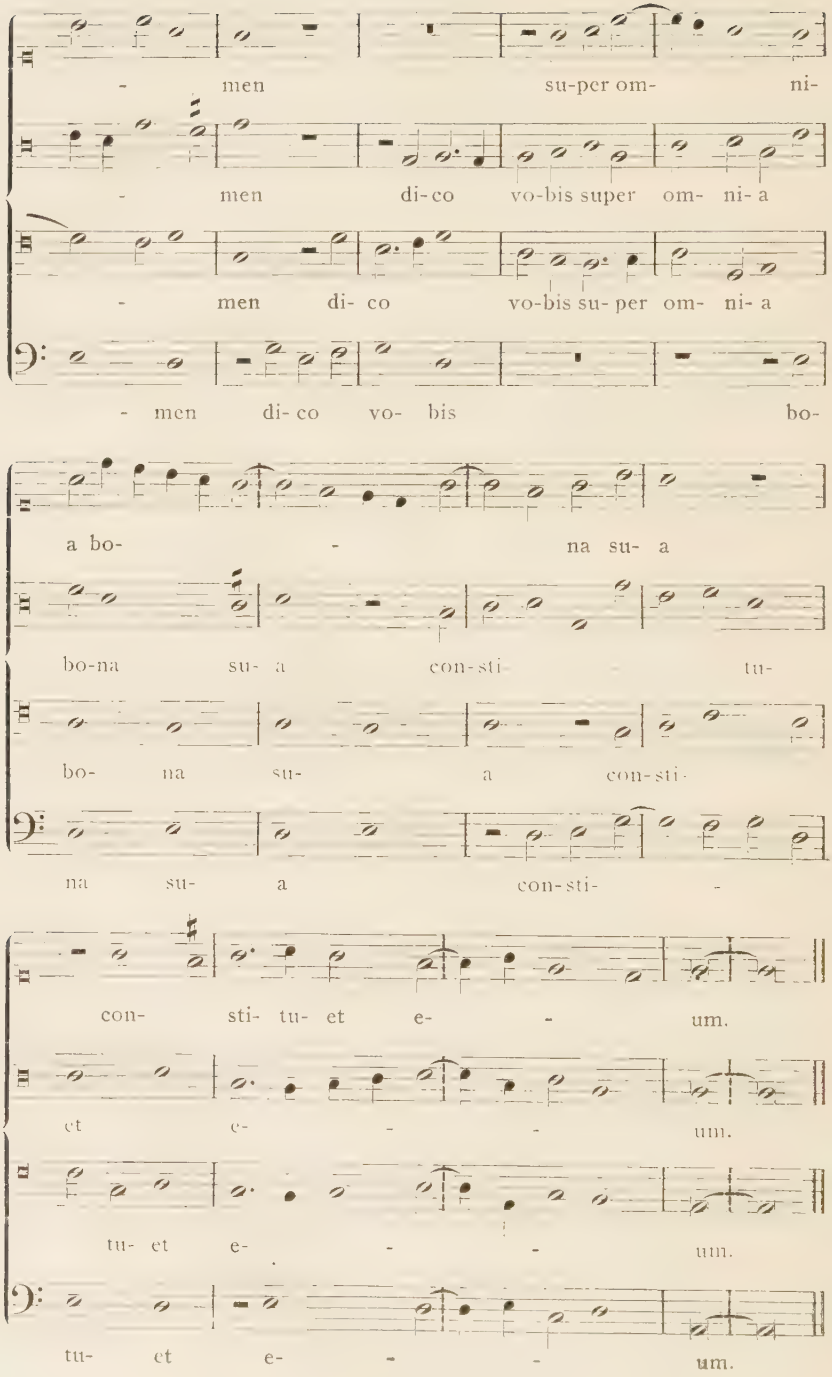

gau-
- lum gau- det e- xer-
ni- ca re- ver- te- re re-
lum gau- - det gau-
- det e- xer- -
ci- tus gau- - det e-
ver-te- re
- - det e- xer- - ci-
- - ci- tus
xer- - ci-tus an-ge- lo-
su- na- - mi- - tis re- ver-
tus an- ge-



Com. Beatus servus (Denkmäler XVI. S. 127 f.)




- ne- rit do- minus
nerit ve- - ne-rit do- minus
- - ne-rit do- minus
Quem cum ve- - ne- rit do- mi-
inve- - - - nerit
in- ve-ne-rit in-ve- nerit vi- - gi-
in- ve- ne- rit vi gi-
nus in- ve-nerit vi- gi-
vi- gi- lan- tem, a
lan- - - tem, a-
lan - - - tem, a-
lan- tem a- - -


- men su-per om- ni-
- men di-co vo-bis super om- ni-a
- men di- co vo-bis su- per om- ni-a
- men di-co vo- bis bo-
a bo- - na su- a
bo-na su- a con-sti- tu-
bo- na su- a con-sti-
na su- a con-sti- -
con- sti- tu- et e- - um.
et e- - - um.
tu- et e- - - um.
tu- et e- - - um.

IV. Kapitel.

Contrapunctus

seu figurata musica super plano cantu missarum sollennium totius anni; cum privilegio Regio per quinquennium ab anno Domini 1528 mense Augusto.
Venundatur Lugduni in edibus Stephani Guaynard prope divam virginem Mariam de Confort.

Diese Sammlung fand Raymund Schlecht in der Fürstlich Wallerstein'schen Bibliothek zu Maihingen in Bayern. Lange Zeit fehlten alle Spuren von ihr, von ihrem Vorhandensein hatte man überhaupt keine Kenntnis mehr. Schlecht machte Mitteilung von seinem Funde in den Eitnerschen Monatsheften für Musikgeschichte[1], nachdem er sich selbst eine handschriftliche Partitur des Werkes verschafft hatte, die alle, ausgenommen die drei letzten, Gesangsnummern enthielt. Diese drei sind auch allein mit dem Namen ihres Autors versehen, alle andern sind anonym. Besonders dieser letzte Umstand veranlaßte O. Kade, das Werk, das er durch Vermittlung R. Eitners in der handschriftlichen Partitur R. Schlechts erhielt, zu untersuchen, um „möglicherweise die unbekannten Autoren der Tonsätze zu ermitteln". Vom Resultate seiner Untersuchung gab er in der folgenden Nummer der gleichen Zeitschrift Kenntnis[2]. „Wenn ich mich auch außer Stande fühle," schreibt er, „in dieser Hinsicht irgendwelche Auskunft erteilen zu können, so fesselte mich doch der Inhalt desselben dermaßen, daß ich zur Kenntnis dieses seltenen Werkes in folgenden Bemerkungen einen kleinen Beitrag liefern möchte." Kade macht dann Mitteilungen über Druckort und Persönlichkeiten, deren Namen im Werke genannt werden. Den Namen des oder der Komponisten festzustellen, ist ihm nicht gelungen.

[1] II. Jahrg., Berlin 1870, S. 107 ff.

[2] S. 118 ff.

Der Contrapunctus[1] ist in Großfolioformat gedruckt, umfaßt 80 Blätter und ist mit andern Sammlungen von Gesängen, die aber zu ihm in keinem nähern Zusammenhang stehen, zu einem großen Bande vereinigt. Er erschien im Jahre 1528 zu Lyon. Dort befindet sich auch die Kirche Maria de Confort, Notre Dame de Lyon, in deren Nähe von etwa 1532—1542 die Druckerei von Jacques Moderne lag, der selbst Chordirektor an dieser Kirche war; höchst wahrscheinlich ist unter „edibus Stephani Guaynard "dieses Haus gemeint[2].

Auf das Titelblatt folgt eine Dedikation des Druckers: „Bernardus Quarnerus Typographus Bernardo Altovitae Patricio Florentino S. P. D." Über diesen schreibt Kade: „der florentinische Patrizier Bernardus Altovita . . . . ist wahrscheinlich nach Adlungs Fortsetzung des Jöcherschen Gelehrtenlexikons ein italienischer Dichter aus Florenz; dort liest man zwar, daß er um 1420 lebte; doch wäre noch zu untersuchen, ob dies nicht auf einem Irrtum beruhe . .." Auch von dem Typographen Quarnerus ist nichts Näheres bekannt. Eitner macht zwar in einer Anmerkung zu Kades obigem Aufsatz die Mitteilung, daß W. Ambros (Geschichte der Musik, Bd. III, S. 144) einen Wilhelm Quarnerus als Zeitgenossen Gafurs anführt, den dieser zu den tüchtigsten Komponisten zählt und der vielleicht der Vater des obigen Quarnerus sein könnte. —

Die Widmung lautet:

„Qui consecrant libros viris, in summa dignitate constitutis, hi ad eum quasi scopum omnes certatim contendunt, ut magnis laudibus eos in coelum vehant, ad quos scribunt; sibi tamen interea non nihil blandiantur, ut de aliquo se vehementius extollant. Quas in me sane res ut quisquam reprehendat, quum tum librum nostra opera laboreque prope infinito excusum, tibi suavissime mi Bernarde dedico, non committam . . . . Mihi verum tantum certe abest, ut laudi ducam eos labores, quos immensos in libelli huius collectione atque adeo impressione exanthlavi (sic!) ut eos contra etiam minimos rei publicae literariae gratia putem, cuius ego causa omnia libenter et aequo animo ferre ac pati non detrectem: immo pro qua laborare, mihi sit dulcedo melitissima et, ut emphaticoteron dicam, voluptas unica; dicam tamen illud citra ullam laudis venandae sitim: o m n e s

[1] Ich verdanke die Benützung dieses seltenen Druckes der Fürstlich-Wallerstein'schen Bibliothek zu Maihingen, die ihn mir nach München schickte.

[2] Vgl. Monatshefte, II. Jahrg., S. 118.

me magistros delegisse, qui a saeculo iusto ad haec nostra tempora principem in musicis locum tenuerunt, a quibus ego, tamquam sedula apis, optima quaeque decerpserim[1] et huic ac aliis in proximum (propitio tamen Deo optimo) cudendis a me libris, perinde atque optimos odorum succos adplicuerim et omnibus suis numeris absolutum inveniri. Quod diffusione verborum luxuria predicare aut affirmare eo sit supervacaneum quia ii tamen aliquando secundum nos sint facile iudicaturi, qui opus ipsum et reliqua a nobis emittenda non oscitanti animo perpenderint. Ne vero verbis ad rem nihil facientibus augeam epistolam, sed tamen ei finem imponam, hoc opus ingenii ac orsorum nostrorum primitias et quidquid in eo exhausi laboris, tibi praestantissime mi Bernarde, id est viro humanissimo et facillimo, nunc dedico ac consecro: cuius ego te novi semper amatissimum cuique absolvendo tua liberalitate non defueris. Vale literarum rerumque bonarum omnium Patrone candidissime.

Lugduni ex Chalcographia nostra nono Calendas Septembres anno a Dei parae Virginis partu sesquimillesimo vicesimo octavo.

Auf diese Widmung folgt ein Dialog zwischen Guillemus (sic!) Gobertus, dem Chalcographen und Bernardus Altovita in Hexameterform mit angehängtem Dimeter, der indessen nichts auf das Werk Bezügliches bringt. An dritter Stelle folgt wiederum eine Vorrede.

Das Inhaltsverzeichnis am Schlusse des Werkes zeigt folgende Gesänge an:

Asperges me.

In Nativitate Domini.
Int. *Puer natus.*
Resp. *Viderunt.*
Finis I. Versus *Justitiam.*
Alleluia.
Finis II. Versus *Super omnem terram.*
Off. *Tui sunt coeli.*
Com. *Viderunt.*

In Festo S. Stephani.
Int. *Etenim sederunt.*
Resp. *Sederunt.*
Fin. I. ℣. *Propter misericordiam.*
Alleluia.
Fin. II. ℣. *Virtutis dei.*
Off. *Elegerunt apostoli.*
Com. *Video coelos.*

In Festo Jo. Evang.
Int. *In medio ecclesiae.*
Resp. *Exiit sermo.*
Fin. I. ℣. *Donec veniam.*
Alleluia.
Fin II. ℣. *Testimonium eius.*

[1] Von mir gesperrt!

Off. *Justus ut.*
Com. *Exiit sermo.*

In Festo Epiphaniae.

Int. *Ecce advenit.*
Resp. *Omnes de Saba.*
Fin. I. ℣. *Super te orta est.*
Alleluia.
Fin. II. ℣. *Adorare dominum.*
Off. *Reges Tharsis.*
Com. *Vidimus stellam.*

In Purificatione B. M. V.

Int. *Suscepimus.*
Resp. *Suscepimus.*
Fin. I. ℣. *Sancto eius.*
Alleluia.
Fin. II. ℣. *Pro nobis.*
Off. *Diffusa est.*
Com. *Responsum accepit.*

In Resurrectione Domini.

Int. *Resurrexi.*
Resp. *Haec dies.*
Alleluia.
Fin. ℣. *Et veritatis.*
Off. *Terra tremuit.*
Com. *Pascha nostrum.*

In Ascensione Domini.

Int. *Viri galilaei.*
Alleluia primum.
Alleluia secundum.
Fin. ℣. *Cor vestrum.*
Off. *Viri galilaei.*
Com. *Psallite domino.*

In die Penthecostes.

Int. *Spiritus domini.*
Alleluia primum.
Alleluia secundum.
Fin. ℣. *Ignem accende.*
Off. *Confirma hoc.*
Com. *Factus est.*

In Festo Trinitatis.

Int. *Benedicta sit.*
Resp. *Benedictus es.*
Fin. I. ℣. *Misericordiam.*
Alleluia.
Fin. II. ℣. *In saecula.*
Off. *Benedictus sit.*
Com. *Benedicimus deum.*

In Festo Corporis Christi.

Int. *Cibavit eos.*
Resp. *Oculi omnium.*
Fin. I. ℣. *Benedictione.*
Alleluia.
Fin. II. ℣. *Et ego in eo.*
Off. *Sacerdotes.*
Com. *Quotiescunque.*

In Nativitate S. Johan. Bapt.

Int. *De ventre matris.*
Resp. *Priusquam.*
Fin. I. ℣. *Et dixit.*
Alleluia.
Fin. II. ℣. *Parare vias eius.*
Off. *Justus ut.*
Com. *Tu puer.*

In Festo Assumptionis B. M. V.

Int. *Gaudeamus.*
Resp. *Propter veritatem.*
Fin. I. ℣. *Speciem tuam.*
Alleluia.
Fin. II. ℣. *Angelorum.*
Off. *Assumpta est.*
Com. *Beata viscera.*

In Festo Omnium Sanctorum.

Int. *Gaudeamus.*
Resp. *Timete.*
Fin. I. ℣. *Omni bono.*
Alleluia.

Fin. II. ℣. *In aeternum.*
Off. *Justorum animae.*
Com. *Beati mundo corde.*
Antiph. ad aq. benedict. temp. paschali: *Vidi aquam.*
Antiph. ad beat. Virg. Mariam: *Salve virgo.*
Pia ad Deum deprecatio: *In media vita.*
Canon: *Ave Maria.* Finis.

Unter Responsorium ist hier immer die erste Hälfte des Graduale gemeint; der Versus primus ist die andere Hälfte, der Gradualvers, und der Versus secundus nach dem Alleluia ist der Alleluiavers. Der Gradualvers, Versus primus, ist im Contrapunctus nie mehrstimmig komponiert, sondern wird immer choraliter gesungen; nur die letzten zwei bis drei Worte, der „Finis primi Versus", sind mehrstimmig komponiert. Der Versanfang, der choraliter gesungen wird, ist meist mit Choralnoten notiert. So heißt es dann gewöhnlich: ℣.(ersum) . . . . canta ut in graduali usque . . . .; z. B. an Assumptio: ℣. *Audi filia* etc. canta ut in graduali usque: *speciem tuam.* Die Stelle, wo der Wechsel eintritt zwischen Choralgesang und mehrstimmiger Musik, ist nicht etwa willkürlich gewählt, sondern fällt zusammen mit dem Wechsel von Solo- und Chorgesang in der choralischen Ausführung. Vom Alleluia ist nur das Anfangsalleluia mehrstimmig komponiert mitsamt seinem Jubilus. Der Alleluiavers wird einstimmig gesungen „ut in graduali" bis zum Schluß, dem „Finis secundi Versus", der wiederum komponiert ist. Fehlt das Graduale und kommen zwei Alleluiaverse vor, z. B. an Ascensio und Pentecostes, so wird das Anfangsalleluia des ersten und zweiten Versus und von diesem wiederum der Schluß vertont. Vom ersten Alleluiavers ist gar nichts erwähnt, vom zweiten, daß er choraliter gesungen wird „ut in graduali". Auf diese Weise sind sämtliche Gradualien und Alleluiaverse des Contrapunctus mehrstimmig behandelt. Ihr charakteristisches Merkmal ist der Wechsel zwischen Choral und mehrstimmiger Fassung. Schon die Gradualien und Alleluiaverse des 11. und 12. Jahrhunderts[1], namentlich die des Magnus liber, wiesen dasselbe Merkmal auf. Aber der Wechsel zwischen einstimmigen (Choral) und mehrstimmigen Gesang ist im Contrapunctus gerade umgekehrt wie dort; das zeigt deutlich die folgende Gegenüberstellung:

Ausführung im	*Magnus liber*	*Contrapunctus*
Grad. Intonation	mehrstimmig	choraliter
Grad. Responsorium	choraliter	mehrstimmig

[1] Vgl. S. 4.

Grad. Vers	mehrstimmig	choraliter
Schluß d. Grad. Verses . . .	choraliter	mehrstimmig
Anfangsalleluia	mehrstimmig	choraliter
Jubilus	mehrstimmig	mehrstimmig
Alleluiavers	mehrstimmig	choraliter
Schluß des Alleluiaverses . .	choraliter	mehrstimmig.

War die Mehrstimmigkeit in den Anfängen, wie bereits früher betont worden[1], Solomusik, so ist die Mehrstimmigkeit im Contrapunctus durchaus Chormusik, d. h. im Contrapunctus werden im Gegensatz zur früheren Praxis nur diejenigen Partien der Gradualien und Alleluiaverse mehrstimmig vertont, welche beim liturgischen Choralgesang vom Chor vorgetragen werden. Der solistische Teil wird nach wie vor choraliter vorgetragen, aber, wie weiter unten gezeigt wird, nicht von Solosängern, sondern vom ganzen Chor. Der Contrapunctus kennt also nicht mehrstimmigen Solo- und einstimmigen Chorgesang, sondern nur mehrstimmigen und einstimmigen Chorgesang. Für die Solisten reserviert bleibt im Contrapunctus wahrscheinlich nur die Choralintonation zu den Propriumsgesängen.

Dieser Unterschied in der Vortragsweise ist sehr bemerkenswert, weil Isaak und spätere Niederländer und auch deutsche Komponisten, soweit wir es aus dem vorhandenen Quellenmaterial zu ersehen vermögen, in den von ihnen komponierten Propriumsgesängen zwischen Solo- und Chorgesang niemals einen Unterschied machten; daraus darf man schließen, daß der Contrapunctus französischen Ursprunges ist. Er lehnt sich wenigstens in gewisser Hinsicht noch an die Traditionen der Pariser Organistenschule, indem er festhält an einem charakteristischen Merkmal ihrer liturgischen Kompositionen, dem Wechsel zwischen Choral und mehrstimmiger Musik. —

Am Werke fällt vor allem der Titel auf: Contrapunct über den Choral der feierlichen Meßgesänge des Kirchenjahres. „Contrapunctus" heißt im 15. Jahrhundert diejenige Form mehrstimmiger Behandlung einer liturgischen Melodie, in welcher diese von einer Stimme in lauter gleichen Tonwerten ohne jegliche Pause vorge-

[1] Vgl. S. 3.

tragen wird; dazu kontrapunktieren die anderen Stimmen[1]. Genau so verhalten sich unsere Propriumsstücke. Merkwürdig ist, daß hier unter „*Missae solemnes totius anni*" die Propria der höchsten Feste verstanden sind; im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erwartete man eher Ordinariumstexte. Der Fall zeigt aber, wie lange die Unklarheit in der Begrenzung des Begriffes „Missa" gedauert hat. Im übrigen bietet das Werk, was der Titel verspricht: Der Reihe nach erscheinen die Propria für die höchsten, kirchlichen Feste von Nativitas Domini bis Omnium Sanctorum, wider Erwarten auch noch diejenigen von Johannes Baptista und Johannes Evangelista. Warum gerade diese vorkommen, nicht ebenso andere, wie Petrus und Paulus und nur so wenige Muttergottesfeste, kann man sich vielleicht erklären aus Verhältnissen der Lyoner oder einer andern Kirche, die für die Abfassung des „Contrapunctus" bestimmend gewesen sein mögen. Im ganzen sind es 13 verschiedene Proprien. In bezug auf Vollständigkeit lassen sie nichts zu wünschen übrig, wenn wir von der erwähnten eigenartigen Kompositionsweise der Gradualien und Alleluiaverse absehen. Jedes Proprium besteht aus Introitus, Graduale, Alleluiavers, Offertorium und Communio. Darin ist der Contrapunctus dem Choralis Constantinus überlegen: er ist das erste größere Werk, das eine ganze Anzahl vollständiger Proprien enthält; dennoch steht er zum Choralis Constantinus II in naher Beziehung. Auch er will die Proprien für die höchsten Feste des Kirchenjahres bieten, ist aber bedeutend umfangreicher als der Contrapunctus und enthält fast die Hälfte Proprien mehr, nämlich 25, dieser nur 13. Aber die Vollständigkeit des Contrapunctus wiegt diesen Mangel, sofern es überhaupt ein solcher ist, auf. Das nie fehlende Graduale, auch wenn es nicht vollständig durchkomponiert ist, und das ziemlich umfangreiche Offertorium sind Ersatz für die Sequenzen Isaaks im Choralis Constantinus II. Und das zeigt schließlich schon der Index: der Contrapunctus bildet sowohl in bezug auf die einzelnen Proprien an und für sich als auch als Sammlung von Proprien für die höchsten Feste ein hochwichtiges Ganzes.

Wie bei den meisten Handschriften oder Musikdrucken, die nicht in separaten Stimmbüchern erschienen, sind die einzelnen Stimmen also angeordnet: Links oben die Partie des Superior, des Diskant, links unten der Tenor, rechts Alt und Baß. Der Name des Gesangstückes, Introitus oder Graduale usw., steht immer über dem

[1] Vgl. z. B.: H. Riemann: Geschichte der Musiktheorie, S. 238 ff.

betreffenden Text, die Namen der Stimmen schräg auf dem Seitenrande. Diejenige Stimme, welche den Choral zu singen hat, trägt in größern Lettern die Überschrift: Chorus. So steht auf Folio 2b folgende Anmerkung: „Et semper, ubi „Chorus" sic vel aliis characteribus, scriptum reperies, chorus solus cantabit usque ad primam pausam." Dieses „Chorus" steht aber lediglich dort geschrieben, wo nur choraliter gesungen wird, so z. B. bei den genannten Choralpartien in Graduale und Alleluiavers. Da aber die Anmerkung „canta ut in graduali" sich bei jeder Stimme vorfindet, ist es wahrscheinlich, daß unter „Chorus" immer alle vier Stimmen, unisono und choraliter, gemeint sind, wenigstens in den genannten Gesängen. Ob auch die jeweiligen Intonationen vom ganzen Chor vorgetragen wurden, möchte ich bezweifeln. Die „prima pausa", bis zu der der Chor immer zu singen hat, ist durch einen Doppelstrich quer durch das Notensystem gekennzeichnet; in Wirklichkeit ist sie immer die Einsatzstelle für den mehrstimmigen Gesang.

Die Introitus sind sich ohne Ausnahme darin gleich, daß sie nur die Antiphon komponiert haben; Psalmvers und Doxologie fehlen; jedenfalls wurden sie choraliter gesungen.

Die Gradualien und Alleluiaverse entsprechen in ihrer Komposition der praktischen Ausführung damaliger Zeit und bezeugen diese. Das Alleluia wird erst von dort an mehrstimmig komponiert, wo der Jubilus beginnt; das Alleluia selbst wird choraliter intoniert. Haben die letzten zwei bis drei Worte oder Silben des Versus dieselbe Choralmelodie wie das Anfangsalleluia, so werden diese nicht mehr neu komponiert, sondern nochmals mit demselben vierstimmigen Satze versehen. So hat z. B. das *in eo*, der Schluß des Alleluiaverses von Corporis Christi, im Choral die gleiche Melodie wie der Jubilus, ist darum mit der Anmerkung versehen: *In eo* canitur sicut *alleluia*, so auch an Assumptio: *Angelorum* canitur sicut *alleluia* (vgl. S. 115).

Die einzelnen Propriumsgesänge stimmen textlich im allgemeinen immer überein mit den heute noch gebräuchlichen. Namentlich im Vergleich zu Isaaks Propriumswerk sind der Abweichungen sehr wenige.

Allen Stücken geht eine Choralintonation voraus; sie ist immer derjenigen Stimme zugeteilt, welche den Choral das ganze Gesangstück hindurch beibehält. Die Intonation ist in sehr vielen Fällen von größerem Umfange als heute (z. B. *Puer natus est* [*Puer*], *in*

medio ecclesiae [*in medio*]). Der Choralnotendruck ist ein sehr schöner und sauberer; die einzelnen Neumen sind sehr gut wiedergegeben, auch die zusammengesetzten. Die Choralnotentypen sind fast immer dieselben wie die heute durch die vatikanische Ausgabe wieder eingebürgerten (abgesehen vom Porrectus und seinen Ableitungen). Nicht nur die äußere Übereinstimmung von Noten und Figuren ist eine außerordentliche, auch die melodische ist sehr groß. Ganze Perioden stimmen überein bis ins einzelne; manchmal ist eine Tri- oder Bistropha durch ein einfaches Punctum ersetzt, oder die Abschlüsse einzelner Perioden und Distinktionen sind gekürzt, namentlich wenn sie längere Zeit sich um denselben Ton herum bewegen, z. B. im Introitus *Puer natus:*

Editio Vaticana Contrapunctus

In der Regel weisen aber die Chorgesänge Introitus und Communio keine oder nur ganz geringfügige Kürzungen auf. Auch die Textunterlage ist fast immer dieselbe wie in der choralischen Urform. Den Introitus *Viri Galilaei* könnte man ohne Änderung in die vatikanische Choralausgabe hinübernehmen, so groß ist die Übereinstimmung mit dieser, sowohl bezüglich der Neumen und Neumengruppen, als auch der Melodie und der Textanordnung. Schlimmer bestellt ist es in dieser Hinsicht mit den Sologesängen, den Alleluiaversen, den Gradualien und auch den Offertorien. Die Schlußmelismen des Jubilus und des Verses sind manchmal recht stark beschnitten. Ebenso das Gradualresponsorium und das Offertorium (vgl. Offert. *Diffusa est* S. 101). Fast alle Sologesänge weisen starke Veränderungen auf. Zwar wurden niemals ganze Melismen beseitigt, wie es später geschah, sondern nur gekürzt, diese oder jene Neumenfigur, namentlich wenn Wiederholungen stattfinden, weggelassen. zusammengesetzte nur teilweise wiedergegeben; fast immer aber ist die originale Melodie zu erkennen. —

Als Cantus firmus durchzieht die Choralmelodie, Note für Note, in gedehnten Semibreven, ohne die geringste Pause von Anfang bis zum Schluß, jeden einzelnen Gesang, zumeist im Tenor (in 56 Gesängen) manchmal im Baß (in 15 Gesängen), einmal (im Offertorium *Benedictus sit*) im Diskant. Diese Satzweise ist für die

mehrstimmige Behandlung mancher Choralmelodie charakteristisch. Isaak, der große Meister an der Wende des Jahrhunderts, machte aber von ihr in seinem Choralis Constantinus, wie wir gesehen, keinen Gebrauch mehr. Sein Stil, der sich von dem ältern dadurch unterscheidet, daß alle Stimmen an der kontrapunktisch-thematischen Verwertung des choralischen Cantus firmus teilnehmen, dieser selbst aber sein ursprüngliches Gewand abgeworfen und gleich den andern zur mensurierten Stimme wird, kennzeichnet die mehrstimmig liturgische Musik des 16. Jahrhunderts, wurde später, von den Schlacken einer übermäßigen Selbständigkeit der Stimmen gereinigt und durch den vermehrten Sinn für Wohlklang und Harmonie veredelt, die Tonsatzweise der Klassiker der Polyphonie.

Der Contrapunctus, obwohl lange Jahre nach dem Choralis Constantinus erstanden, behält die ältere Satzweise bei. Der Choral wird so in eine Zwangsjacke gesteckt, aus der er während des ganzen Gesangsstückes nicht mehr herauskommt. Verläuft er bei freiem Vortrag ganz seinem Namen „cantus planus" entsprechend ziemlich ebenmäßig dahin, so bewirken doch die zahlreich wiederkehrenden Neumen, die in Gruppen von zwei, drei, vier und mehr Tönen auftreten, die verschiedenen Dehnungsmittel, wie Bi- und Tristropha usw., in rhythmischer und dynamischer Hinsicht einen abwechslungsreichen Vortrag. Anders hier, wo alle Neumen in lauter gleichlange Einzelnoten aufgelöst sind; von einer Melodie kann da kaum noch die Rede sein, wir haben nur mehr eine Summe langatmiger Haltetöne, die, durch keine Pause unterbrochen, von Anfang bis zu Ende eines Stückes erklingen. Vielleicht wurden solche Stimmen früher oft durch Instrumente ausgeführt. Im Contrapunctus ist das schon deswegen unwahrscheinlich, weil die betreffende Stimme, der Cantus firmus, in Quadratschrift notiert ist. — Daß eine solche endlose Melodie auf die mensurierten Stimmen, auf ihre Bildung und ihren Verlauf im einzelnen wie auch auf die harmonische Entwicklung und den akkordischen Zusammenklang mehrfach einwirkt, ist klar, wenn man auch annehmen darf, daß jene Kürzungen der Choralmelodie oft gerade in Rücksicht auf die mensurierten Stimmen erfolgt sind. Aus demselben Grunde, namentlich um Schlüsse bewerkstelligen zu können, sind in der Choralstimme gelegentlich 1—2 Töne eingefügt (vgl. die eingeklammerten Stellen S. 99 usw.).

Haupteigenschaften der Stimmen sind: große Selbständigkeit, Logik der Stimmführung und vor allem leichte gefällige Sangbarkeit.

Vom eigentlichen Kern damaliger Polyphonie, der Imitation, machen sie auffallenderweise sehr wenig Gebrauch. Diese beschränkt sich auf die Anfänge der Gesänge und ist auch da noch selten. Nur sie lassen eine Anlehnung an den Cantus firmus erkennen. Von einer thematischen Verwertung desselben ist aber keine Rede. Gelegentlich nur entlehnt eine Stimme dem Choral ein kurzes Motiv, einen auffallenden Intervallenschritt, wenn möglich mit gleichem Text. Schließen sich die Stimmen dem Cantus firmus gegenüber fast völlig ab, so haben sie unter sich mannigfache Beziehungen, ahmen einander kleine charakteristische Stellen nach und bringen sie auf verschiedenen Tonstufen (vgl. Int. *Resurrexi* S. 106ff). Die Nachahmung kontrapunktisch frei erfundener Motive begegnet häufiger als jene, die dem Cantus firmus ihre Themen entlehnt (vgl. Int. *Viri galilaei* S. 110ff). Häufig ist schließlich weder die eine noch die andere.

Die Melodiebildung ist von derjenigen Isaaks und der deutschen Meister verschieden: Die Melodien sind großzügiger gebaut, von größerer Spannweite, die Perioden sinngemäß gegliedert, in Anlehnung oder Unterordnung unter den Text, aber auch melodisch vollwertige Gebilde. Zeitweilig wiederkehrende Pausen bringen willkommene Gliederung in die einzelne Stimme. Aber diese Pausen sind immer nur von kurzer Dauer. Solche, die sich über mehr als vier Takte ausdehnen, sind sehr selten. Da infolgedessen keine Stimme für längere Zeit schweigt, ist konsequente Vierstimmigkeit in allen Gesängen Regel. Zwei- und dreistimmige Sätze kommen nicht vor. Dabei sind die Gesänge nie von größerer Ausdehnung, eine Gefahr, durch stete Gleichstimmigkeit monoton zu werden, daher ziemlich ausgeschlossen. Die kurzen Pausen sind lang genug, um den einzelnen Stimmen die nötigen Ruhepunkte, dem Gesang die nötigen Zäsuren zu verschaffen. Wohl kann man reden von einem Stimmgewebe; aber es ist kein undurchdringliches; dafür sorgen neben den kurzen Pausen auch die zeitweilig wiederkehrenden Halb- und Trugschlüsse, die zumeist in der Oberstimme und mit Berührung des Subsemitonium modi auftreten, immerhin seltener als im Choralis Constantinus.

Alle drei Stimmen sind vorzüglich gebildet. Eine Bevorzugung der einen auf Kosten der andern ist fast ausgeschlossen. Die melodische Überlegenheit des Diskant über den Alt ist im Choralis Constantinus deutlich. Hier sind beide Stimmen unabhängiger gestaltet. Dieselben rhythmischen Bewegungen, Terzen- und

Sextengänge führen sie selten gleichzeitig aus; kommen solche vor, finden sie meist zwischen Alt und Baß, Diskant und Baß, selten zwischen den beiden Oberstimmen statt. Der Baß ist oft hervorragend durch schöne Melodiebewegung (vgl. Offertorium *Diffusa est*). Zu reicher Entfaltung gelangt schließlich jede der drei Stimmen und wächst die eine oder andere zeitweise unter dem Drucke einer besonders schön ausgebildeten dritten nicht zu voller Reife aus, so hebt sie sich gewiß nachher zu umso bedeutenderem lyrischen Schwung empor. —

Über dem Streben nach Schönheit der Stimmführung bleibt der Zusammenklang, die Harmonie nicht vergessen. Wie man beides wohl miteinander verbinden kann, ohne daß eines etwas Wesentliches einbüßen müßte, zeigt der Contrapunctus auf jeder Seite. Das Melodische ist bereits hervorgehoben worden. Eine so hohe Stufe harmonischen Wohlklanges wie der Contrapunctus hat wohl kaum eines der früheren oder gleichzeitigen Werke derselben Art erreicht. Manche seiner Stücke könnte man heute noch unbedenklich aufführen, so modern klingen sie unserm Ohr, so wenig klebt an ihnen von der Scholle ihrer Heimat und Entstehungszeit (vgl. z. B. Int. *Puer natus*, Int. *Viri galilaei*).

Umsoweniger kann die Frage nach dem oder den Komponisten des Werkes hier umgangen werden.

In erster Linie kommen in Betracht die das Werk einleitenden Vorreden der Drucker, die Widmung des Typographen Quarnerus, und das Vorwort an den Leser. In der ersten heißt es ausdrücklich: „dicam tamen illud citra ullam laudis venandae sitim: omnes me magistros delegisse, qui a saeculo iusto ad haec nostra tempora principem in musicis locum tenuerunt a quibus ego tamquam sedula apis, optima quaeque decerpserim". Hier ist der Contrapunctus deutlich als eine Sammlung von Werken mehrerer Künstler gekennzeichnet. Gewiß darf man den guten Willen des Quarnerus, von den besten Meistern aller Zeiten nur das Beste zu bieten, nicht bezweifeln. Tatsächlich bietet ja das Werk Außerordentliches. Aber wieviele berühmte Musiker, aus deren Werken er hätte eine Auswahl treffen können, hat er gekannt? Kannte er sie persönlich aus seiner engern oder weitern Heimat, oder die fremden Meister aus ihren Werken? Ist das erste zutreffend, wie kann er dann reden von allen Meistern, die er ausgewählt haben will? Wenn das zweite, wie kam er zu ihren Werken? Und vollends, wie lange darf man in der Zeit

überhaupt zurückgehen und nach Komponisten suchen, die Tonsätze von der Schönheit derjenigen im Contrapunctus geschaffen?

Die Redensart, es habe der Herausgeber alle Komponisten aller Zeiten ausgewählt, darf man von vornherein als Hyperbel betrachten. Die Zahl der ihm bekannten tüchtigen Tonsetzer konnte auch keine allzu große sein, daß er unter ihren Werken hätte wählen können. Mensurierte Musikdrucke fremder Meister waren damals noch ziemlich schwer aufzutreiben. Die fast drei Jahrzehnte seit dem Erscheinen der ersten mensurierten Musiktypendrucke des Ottavio Petrucci waren wohl eine Zeit mächtiger Ausbreitung der neuen Kunst. Aber das Schwergewicht der gedruckten und veröffentlichten Musikwerke lag doch nicht auf Seite der liturgischen Propriumsgesänge; soviel uns bis heute bekannt ist, sind die Kompositionen zum Proprium missae, die gedruckt wurden, in jener Zeit gar nicht zahlreich. Eine Sammlung derartiger Kompositionen war noch weniger gedruckt vorhanden, eine Auswahl, deren sich der Herausgeber rühmt, fast von vornherein ausgeschlossen. Hatte er handschriftliche Aufzeichnungen, dann konnten sie kaum von fremden Meistern, sondern nur von solchen seiner nähern oder entfernteren Umgebung sein. Als Komponisten des Contrapunctus könnten zudem nur zeitgenössische Meister in Betracht kommen.

Schon bei diesen Erwägungen steigen berechtigte Zweifel auf an der Richtigkeit der Worte der Widmung. Sie verdichten sich bei dem genauen Studium des Werkes. Als Ganzes betrachtet zeichnet sich die Sammlung durch Vollständigkeit und Abrundung seines Inhaltes aus. Mehrstimmige Bearbeitung des Chorals der feierlichsten Messen des Jahres kündet der Titel an; das Werk bietet in Wirklichkeit mehr: Eine Sammlung mehrstimmiger über den Choral komponierter Gesänge des Proprium missae der höchsten Festtage durch planvolle Anlage, Einheit und Vollständigkeit und formelle Übereinstimmung der verschiedenen Gesangsgattungen ein bemerkenswertes Ganzes: Der Contrapunctus kann unmöglich ein Sammelwerk sein. Er kann auch nicht das Werk mehrerer Komponisten sein. In seinen hauptsächlichsten Partien ist er von einem und demselben Komponisten verfaßt. Die Beweise für diese Behauptungen zu erbringen fällt nicht schwer.

Der Contrapunctus besteht aus dreizehn Proprien für die höchsten Feste des Kirchenjahres, der Reihe nach geordnet, wie sie im Kirchenkalender aufeinander folgen. Jedes Proprium umfaßt die

fünf dazugehörigen Stücke, keines fehlt. Man vergleiche damit die folgende Sammlung von Rhau: Sie greift ein paar Festtage aus dem Kirchenjahr heraus, hat für sie oft mehr als ein Proprium, das aber in den wenigsten Fällen vollständig ist, bald mehrere Introitus, dagegen kein Graduale, selten einen Alleluiavers, nie ein Offertorium, oft keine Communio.

Im Contrapunctus sind alle Introitus gleichgebaut. Die Intonation geschieht immer choraliter, ist in Choralnotation geschrieben. Nur die Antiphone zum Introitus wird komponiert. Vers und Doxologie fehlen immer. Rhaus „Officia paschalia" haben dagegen bald vollständig, bald nur unvollständig komponierte Introitus. Die erste Hälfte des Verses ist bald choraliter, bald mehrstimmig zu singen.

Die Gradualien und Alleluiaverse sind alle gleich komponiert (vgl. oben S. 79). Weiter kann die Übereinstimmung in formeller Hinsicht nicht mehr getrieben werden. Sie wäre schwer zu verstehen, wenn die Kompositionen von verschiedenen Meistern stammten; wirkliche Sammelwerke, wie das zitierte, zeigen, daß kein Komponist sich an eine Schablone bindet und jeder seiner Komposition auch äußerlich sein individuelles Gepräge aufdrückt; so komponierte Isaak vom Introitus immer Antiphon und Psalmvers, andere Komponisten bald alle drei, bald nur zwei Teile, der Schöpfer des Contrapunctus nur den ersten Teil.

Schon Kade fand es auffallend, daß der eine Satz zu dem Alleluia der beiden Proprien von Ascensio und Pentecostes gleich und beiden gemeinsam sei[1] und zieht daraus den Schluß, daß die beiden Proprien, also auch die andern vier Stücke des zum jeweiligen Feste gehörenden Propriums, von demselben Autor herrühren. „Man kann doch nicht vermuten, daß zwei verschiedene Tonsetzer auf ein und denselben Tonsatz verfallen können, wenn man den Gedanken an eine Entlehnung oder an ein Plagiat nicht aufkommen lassen will." Dies sei ohne weiteres zugegeben. Aber jene erste Folgerung dürfte doch wohl zu weit gehen. Gewiß werden die beiden Alleluiaverse von demselben Autor sein: Sie stimmen Note für Note miteinander überein. An beiden Orten ist der Cantus firmus, der Choral (wie noch im heutigen Graduale Romanum) derselbe, nur mit anderer Textunterlage. Diese Anpassung der choralischen Melodie an einen andern Text machte sich auch der Komponist zu

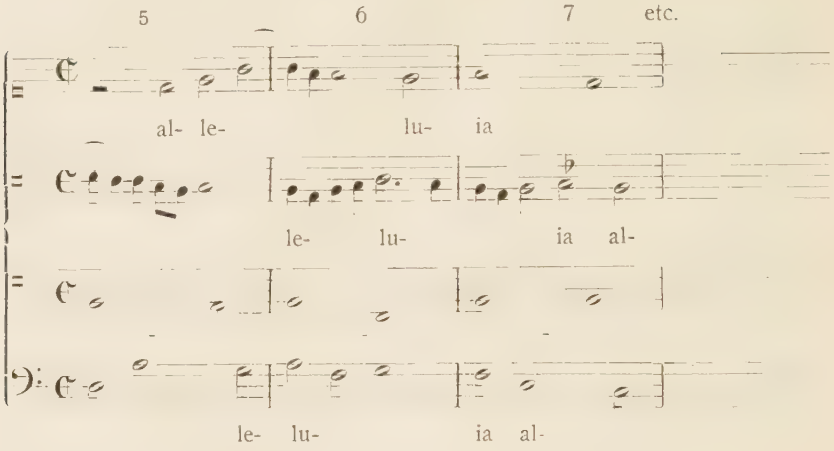
[1] Wohl aus Versehen spricht Kade von der teilweisen Gleichheit der Alleluiaverse von Resurrectio und Ascensio; diese ist nicht vorhanden.

Nutzen und komponierte die beiden verschiedenen Texte mit dem gleichen Cantus firmus auch nur einmal. Daraus folgt aber noch nicht, daß auch die übrigen Gesänge desselben Propriums vom gleichen Autor stammen. Wollten wir nach dem Vorgange Kades jedes Proprium demjenigen Komponisten zuweisen, der den Alleluiavers komponiert, so wäre die Frage nach dem oder den Komponisten bald, wenigstens für die Hälfte des Contrapunctus, gelöst.

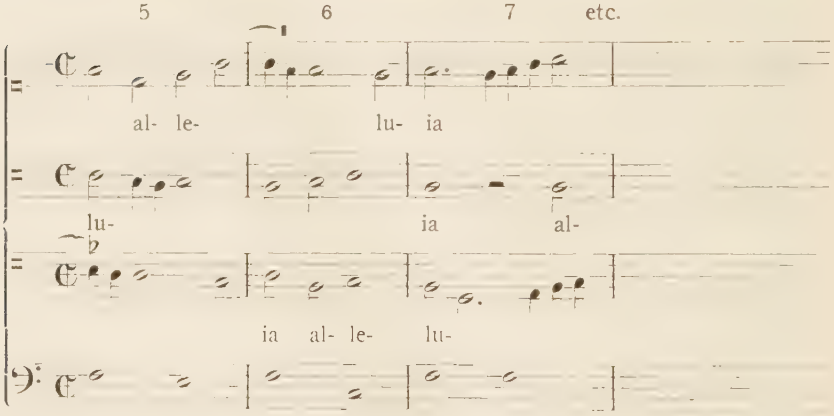
Es stimmen nämlich auch vollständig miteinander überein die Alleluiaverse von Nativitas Domini und St. Stephan, soweit sie mehrstimmig komponiert sind. Der Vorgang ist derselbe wie oben: Für die beiden Alleluiaverse *Dies sanctificatus* und *Video coelos* bleibt der Choral derselbe; beide haben darum auch denselben mehrstimmigen Satz. Endlich sind identisch die Schlüsse der Gradualien und die Allleluiaverse der Feste Johannes Evangelist und Johannes Baptist. Sie haben denselben Cantus firmus, sind daher auch gleich komponiert.

Es stellt sich weiter heraus, daß die vier genannten Alleluiaverse dieselbe Choralmelodie, d. h. denselben Cantus firmus haben, also: *All. ℣. Dies sanctificatus = All. ℣. Video coelos = All. ℣. Hic ert discipulus = All. ℣. Tu puer.* Diese vier textlich verschiedenen, melodisch gleichen Alleluiaverse sind nun nicht viermal gleich komponiert; nur je zwei und zwei sind gleich vertont, der choralische Cantus firmus aber bleibt unverändert, abgesehen von einzelnen Neumen, die des wechselnden Textes wegen äußerlich ein anderes Bild zeigen. Zweimal kommt er in den Tenor, zweimal in den Baß zu stehen. Darin liegt der wesentliche Unterschied in der mehrstimmigen Komposition der beiden Gesangspaare. Trotz dieser Verschiedenheit haben sie aber manche Berührungspunkte miteinander gemeinsam. Die Diskantmelodien sind sich im Gerüst ganz ähnlich. Sehr starke Reminiszenzen hat auch die Altpartie in beiden Gesängen. Der Tenor hat an einer Stelle genau dieselbe Melodie wie der Baß in der andern Komposition, einzelne Takte der beiden verschiedenen Gesangspaare erinnern direkt aneinander, kurz, der übereinstimmenden Elemente zwischen den vier Alleluiaversen sind, wie folgendes Beispiel zeigt, so viele, daß es keinem Zweifel unterliegen kann: die Alleluiaverse der Feste Nativitas Domini, St. Stephan, Johannes Evangelist und Johannes Baptist stammen von demselben Komponisten.

1. Alleluiaverse: Dies sanctificatus; Video coelos. (Takt 5—8.)



2. Alleluiaverse: Hic est discipulus; Tu puer. (Takt 5—8.)



Es taucht die Frage auf, ob dieser Komponist identisch ist mit demjenigen, der die Alleluiaverse von Ascensio und Pentecostes komponierte. Bejahen möchte man die Frage schon deshalb, weil es in allen sechs Fällen dasselbe Verfahren ist, das Gesänge mit verschiedenen Texten aber gleichem Cantus firmus analog dem Choral behandelt, d. h. wo der Choral bei verschiedenen Alleluiaverstexten derselbe bleibt, wird auch der mehrstimmige, einmal komponierte Satz für den veränderten Text beibehalten. Da dieses Verfahren im Contrapunctus durchwegs Anwendung findet, und zwar auch

noch an andern als den erwähnten Gesängen, kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß es immer derselbe Autor ist, der es mit Vorliebe handhabt.

Fol. 63 des Contrapunctus findet sich folgende Anmerkung: „Offertorium *Justus ut palma* quere supra in Festo St. Joh. Evang. XVI." Dieses Proprium — es ist das von St. Joh. Bapt. — hat also kein eigenes Offertorium. Die Liturgie hat für beide Feste dasselbe *Justus ut palma* festgelegt, also wird es im Contrapunctus auch nur einmal mehrstimmig komponiert, dem Proprium von Joh. Evang. zugeteilt und an der andern Stelle nur darauf hingewiesen. Ebenso ist der Introitus *Gaudeamus omnes*, der für die beiden Feste Assumptio und Omnium sanctorum derselbe bleibt, nur einmal in mehrstimmige Musik gesetzt und nur einmal gedruckt. Fol. 69b verweist den Sänger auf den Introitus von Assumptio.

Diese beiden Fälle sind im Grunde genommen den vorigen sechs gleich; während aber dort die gleichen miteinander übereinstimmenden Gesänge immer wiederum zum zweitenmal gedruckt sind, werden hier nicht beide Offertorien und beide Introitus wiedergegeben, sondern nur je eines, weil der Text (abgesehen von einer Stelle im Introitus *Gaudeamus*, an Assumptio: *sub honore Mariae Virginis de cuius assumptione . . .* etc., an Omnium sanctorum: *sub honore sanctorum omnium, de quorum solemnitate)* in beiden Fällen der gleiche bleibt.

Fassen wir das bisherige Ergebnis zusammen: Die Alleluiaverse von Ascensio und Pentecostes haben wie ihre Choralgesänge verschiedenen Text, sind aber gleich komponiert; ebenso die Alleluiaverse von Nativitas Domini und St. Stephan, und die Versschlüsse der Gradualien und die Alleluiaverse von St. Johannes Evang. und St. Johannes Baptist. Die ersten beiden Kompositionen sind von demselben Komponisten, die andern sechs ebenfalls von ein und demselben, der mit dem vorigen identisch sein dürfte. Ein ähnliches Verfahren wie diese acht Gesänge weisen auch die Introitus *Gaudeamus* und die Offertorien *Justus ut palma* auf, die beide, obwohl je zwei verschiedenen Festen angehörig, nur einmal komponiert sind. Statt zwölf haben wir nur sechs verschiedene Kompositionen. Diese zwölf Gesänge aber sind über acht verschiedene Proprien der Feste Nativitas Domini, St. Stephan, St. Johannes Evang., St. Johannes Baptist, Ascensio, Pentecostes, Assumptio und Omnium sanctorum zerstreut, also über mehr als die Hälfte der Feste, von denen der

Contrapunctus Propriumsgesänge bringt[1]. Es ist zudem nicht ausgeschlossen, daß auch noch andere Gesänge miteinander übereinstimmen, oder wenigstens wechselseitige Beziehungen haben, Gesänge, die hier nicht angeführt sind und nicht angeführt werden konnten. Aber schon die genannten Beispiele zeigen, daß der Contrapunctus Eigenschaften hat, die man nicht von einem Sammelwerk, sondern nur von einer bis in die Einzelheiten planvoll angelegten Sammlung erwarten kann.

Zu diesen Tatsachen, die die Einheit des Contrapunctus und infolgedessen für das ganze Werk einen Komponisten wahrscheinlich machen, treten stilistische Gründe. Schon im Abschnitt, der von der Stimmbildung, von Melodie und Harmonie der Gesänge handelte, ergaben sich für alle Teile dieselben Vorzüge und Eigentümlichkeiten des Satzes und der Harmonie. Stilunterschiede lassen sich in der Tat kaum nachweisen. Dagegen sei zugegeben, daß nicht alle Gesänge von demselben ausgeprägten Wohlklang durchdrungen sind und das moderne Ohr in gleichem Maße befriedigen. Im allgemeinen aber lassen sich zahlreiche Übereinstimmungen des Stiles feststellen.

Interessant ist es vor allem, die Schlußformen zu studieren. In den hier mitgeteilten Gesängen gibt es eigentlich deren nur zwei: solche mit und solche ohne kadenzierende Anhänge, d. h. Schlüsse, bei denen sich gewöhnlich zwei Stimmen über der ausgehaltenen Note des Cantus firmus noch eine kurze Zeit ergehen. Alle sind fast nach demselben Schema gebildet, finden sich bei Isaak und andern deutschen und niederländischen Meistern nicht. Vgl. z. B. die Schlüsse der hier S. 98, 112 f, 115 ferner S. 100, 101 und S. 109, 117 usw. mitgeteilten Gesänge.

Auch innerhalb der einzelnen Gesänge finden sich übereinstimmende Melodiebildungen, kleine Motive, Reminiszenzen. Vgl. z. B. die oft wiederholten *Alleluia* im Introitus von Ostern S. 106, das in den Alleluiaversen *Dies sanctificatus* S. 100, *Caro mea* S. 114 und Introitus *Resurrexi* S. 106 immer

[1] Wäre die Ansicht Kades die richtige (vgl. S. 88), so wäre es uns ein Leichtes, einen Schritt weiter zu gehen und zu sagen: Sind diese zwölf Gesänge von demselben Verfasser, also auch die andern Propriumsgesänge desselben Festtages, auf den einer dieser zwölf Gesänge fällt, d. h. acht von dreizehn Proprien.

wiederkehrende Motiv, dort auf den Worten *alleluia*, hier auf *posuisti*, *super*, *mirabilis*, *alleluia*, etc., ferner die im Offertorium *Diffusa* S. 101 und im Alleluiavers *Hic est discipulus* auf *parare* wiederkehrenden, in Sekundenschritten absteigenden Stellen meist über einem vom Tenor ausgehaltenen gleichen Ton und noch manch andere ähnliche Kleinigkeiten. Man kann nicht einwerfen, das sei alles nur zufällig; die Gesänge, die solche Zufälligkeiten aufweisen, ähneln sich auch in anderen Dingen. Besonders scheint es, daß die schon genannten Proprien, deren Alleluiagesänge vom gleichen Komponisten stammen, in recht nahem Zusammenhang miteinander stehen unter sich und zugleich mit dem Proprium von Resurrectio. In den Gesängen dieser Feste namentlich sind die Übereinstimmungen recht zahlreich.

Alle diese Gesänge weisen auf e i n e n Komponisten hin. Wie anders könnte man sich sonst die Übereinstimmungen erklären? Wäre der Contrapunctus ein Sammelwerk von Gesängen verschiedener Komponisten, so müßte er wenigstens von einem Manne stammen, der das ihm zahlreich zur Verfügung gestellte Material geordnet und gesichtet und auf die verschiedenen Feste verteilt hätte usw., wir müßten, kurz gesagt, für das Werk einen Redaktor annehmen.

Kade ist auf diesen Gedanken gekommen: die Einheitlichkeit des Werkes, die äußere Übereinstimmung der verschiedenen Stücke, ihre Struktur, also schon die formelle Seite des Ganzen allein muß ihm diesen Gedanken aufgenötigt haben, da er die weit innigeren Beziehungen der Komposition nicht oder nur zum kleinen Teil geschaut hat. Kade schreibt: „Aus dieser Druckerei [scl. des Jaques Moderne] gingen unter anderm das berühmte „liber decem missarum" 1540 hervor, in dessen Zueignung gesagt wird, daß der Tonsetzer Franciscus de Lajolle sich der Durchsicht und Verbesserung dieser Sammlung mit Fleiß unterzogen habe. Ein ähnliches Verfahren scheint auch hier bei obigem Werke vorgelegen zu haben, da sich zwei Nummern am Schlusse des Werkes von der Hand dieses Tonsetzers darin befinden."[1]

Ohne auf diese Ansicht, die gewiß viel Wahrscheinliches für sich hat, näher einzutreten, sei hier nur kurz auf die Schwierigkeiten aufmerksam gemacht, die der Redaktor des Contrapunctus bei seiner

[1] Monatshefte für Musikgeschichte, 1870, S 118 f.

Arbeit gehabt haben müßte, immer unter der Voraussetzung, daß die Gesänge von verschiedenen Meistern stammten. Von einer bloßen Durchsicht oder Verbesserung konnte zum vornherein keine Rede sein. Unter den zur Auswahl vorliegenden Tonsätzen hätten nur diejenigen mit durchgehenden Cantus firmus, sei es im Tenor oder Baß, berücksichtigt werden können. Für jedes Fest mußte das vollständige Proprium vorhanden sein; jeder Gesang mußte wiederum gewisse Eigenschaften haben, um in die Sammlung aufgenommen werden zu können. Der Introitus durfte nur teilweise komponiert sein, von den Gradualien der Schluß, von den Alleluiaversen Anfangsalleluia und Versschluß. Alle Gesänge mußten ganz nach denselben Gesetzen gebaut sein, alle denselben Typus der betreffenden Gesangsgattung aufweisen usw. Eine Menge von Gesängen hätte als unbrauchbar zurückgewiesen werden müssen.

Die Schwierigkeiten, eine derartige Sammlung aus Beiträgen verschiedener Komponisten herzustellen, sind zu groß, der Contrapunctus kann kein Sammelwerk sein, in dem Sinne wenigstens, wie die beiden folgenden Werke es sind. Wir dürfen daher die Aussagen in der Vorrede nicht wörtlich nehmen; sie sind vielleicht eine Art Reklame, soweit sie mit den herangezogenen Beweisen für die Einheit des Werkes in Widerspruch stehen. Auf diese Weise ist es schließlich möglich, den Widerspruch zwischen jenen Aussagen und unsern Argumenten teilweise zu heben und zugleich die Annahme Kades von einem das Werk redigierenden Künstler beizubehalten. Das also scheint mir das wahrscheinlichste zu sein:

Der größte und wertvollste Teil des Contrapunctus stammt von ein und demselben Komponisten, namentlich die Propriumsgesänge von Nativitas Domini, St. Stephan, St. Johannes Evang., St. Johannes Bapt., Ascensio, Pentecostes, vielleicht auch die von Resurrectio, Assumptio und Omnium sanctorum, darunter vor allem die Gradualien und Alleluiaverse und die Introitus. Es ist möglich, daß der eine oder andere Gesang aus den übrigen Proprien, vielleicht im Offertorium, oder eine Communio oder gar ein Introitus von einem oder mehreren andern Komponisten herrührt, ebenso die andern anonymen Gesänge. Derjenige, der die Sammlung geordnet und vervollständigt, kann entweder der Musiker, der den größten Teil des Werkes geliefert, gewesen sein, oder ein anderer Künstler, oder, wenn man den Worten des Herausgebers trauen darf, dieser selbst.

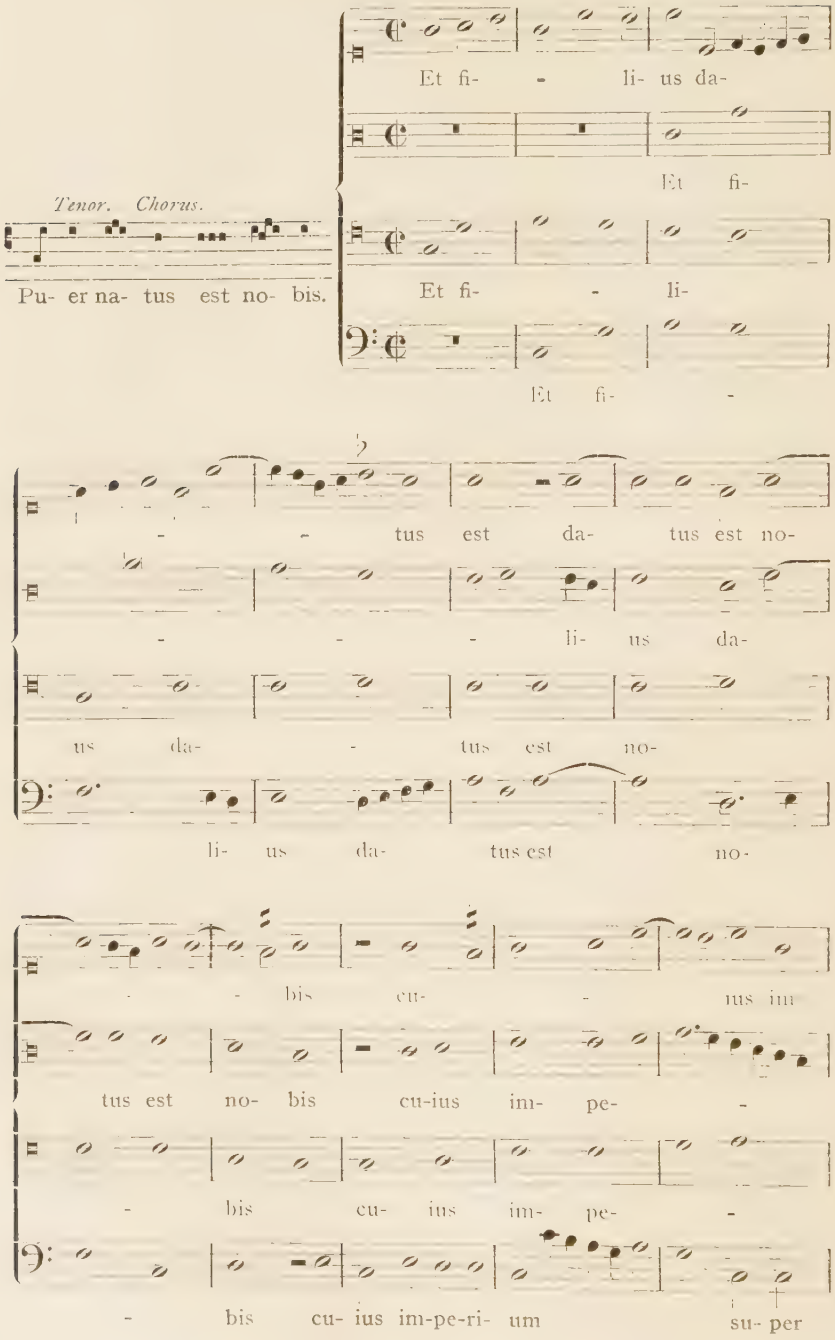
Mit dieser Ansicht steht nicht im Widerspruch der Charaktr des Werkes, der, soweit sich das beurteilen läßt, ein durchaus einheitlicher ist.

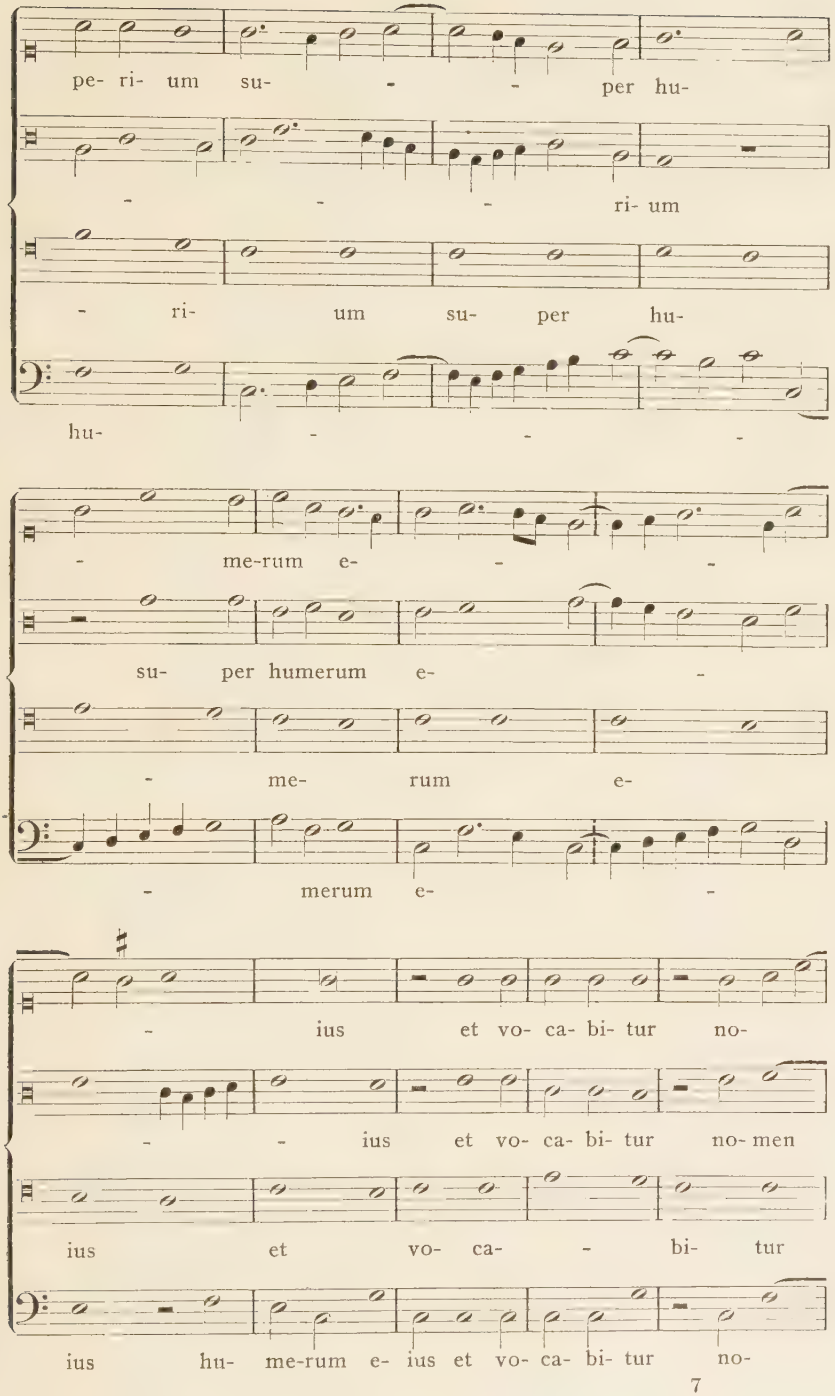
Mit dieser Ansicht bleibt die von Kade aufgestellte Annahme, daß beim Contrapunctus ein ähnlicher Fall vorliege wie bei der Herausgabe des liber decem missarum 1540, bestehen.

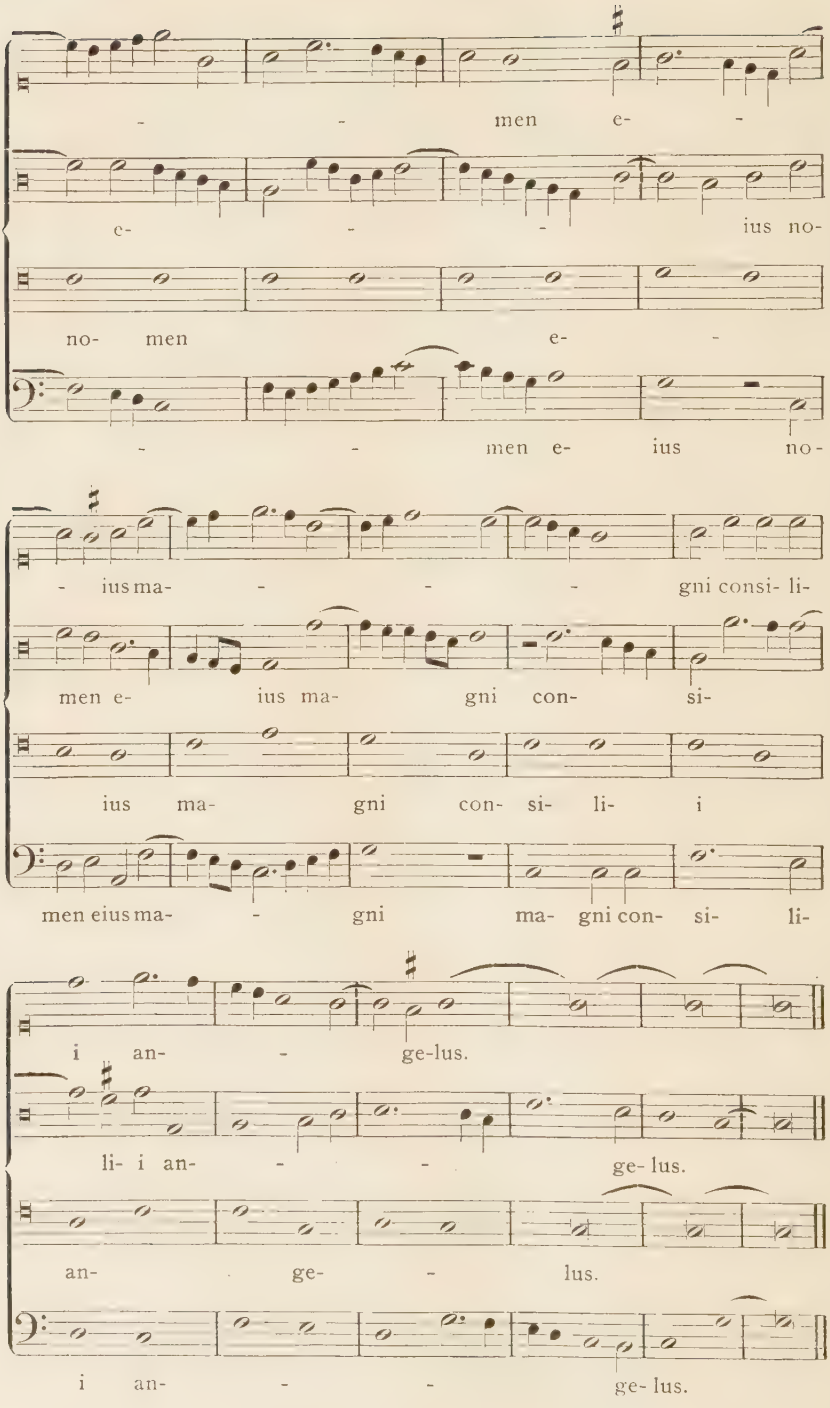
Mit dieser Ansicht ist drittens auch den Aussagen des Quarnerus Genüge getan, indem sie, im Grunde genommen richtig, anerkannt, aber auf das richtige Maß zurückgeschraubt werden.

Von Interesse wäre es noch, den Namen des Komponisten zu erfahren, der den Contrapunctus im wesentlichen geschaffen. Dabei kämen hier kaum niederländische oder gar deutsche Meister in Betracht, sondern nur französische. Der Versuch sei aber hier nicht unternommen, weil zu dessen Gelingen vielleicht selbst die Kenntnis des ganzen Werkes nicht ausreichen würde.

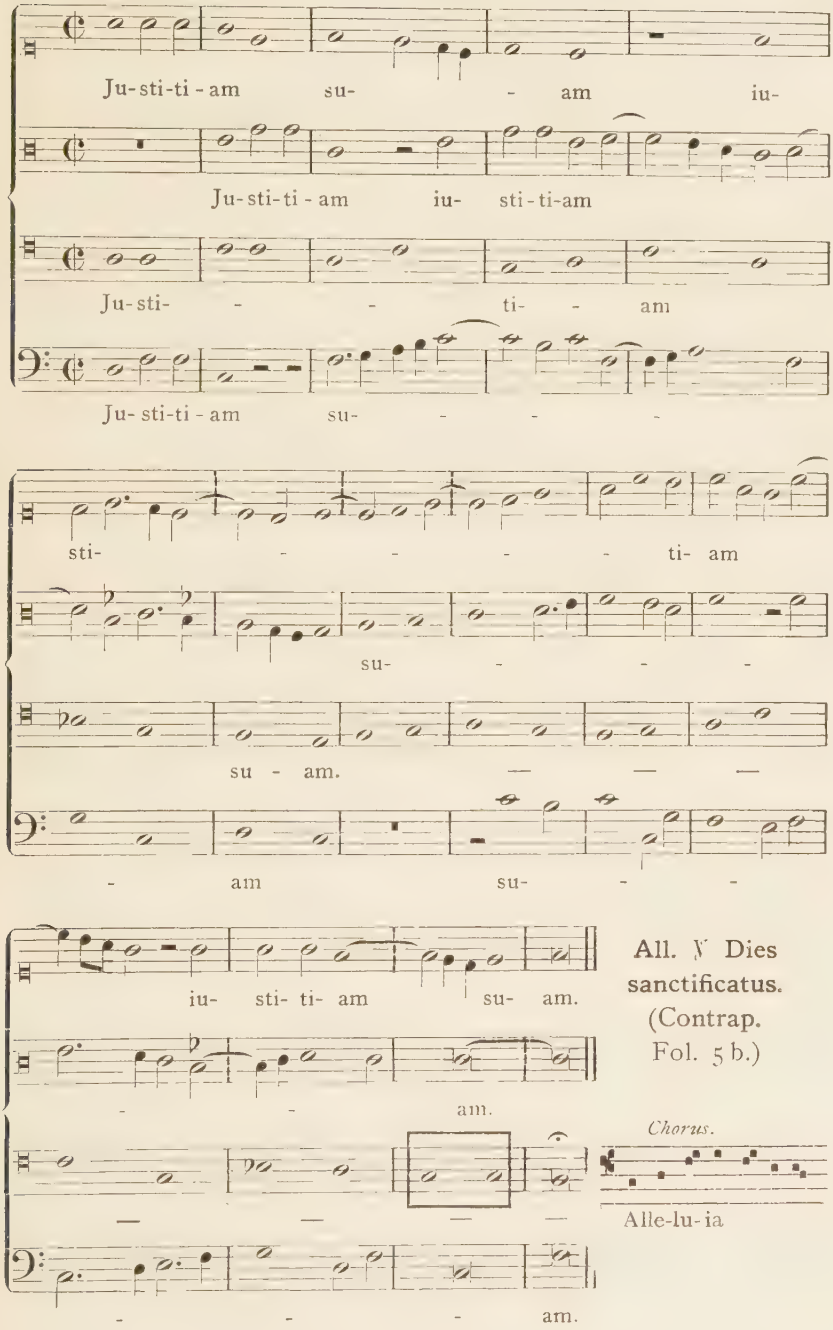
Introitus Puer natus. (Contrapunctus Fol. 3b. f.)




pe- ri- um su- - - per hu-
- - - ri- um
- ri- um su- per hu-
hu- - - -
- me-rum e- - -
su- per humerum e-
- me- rum e-
- merum e- -
- ius et vo- ca- bi- tur no-
- - ius et vo- ca- bi- tur no- men
ius et vo- ca- - bi- tur
ius hu- me-rum e- ius et vo- ca- bi- tur no-


- - men e-
e- - - ius no-
no- men e-
- - men e- ius no-
- ius ma- - - gni consi- li-
men e- ius ma- gni con- si-
ius ma- gni con- si- li- i
men eius ma- - gni ma- gni con- si- li-
i an- - ge-lus.
li- i an- - - ge- lus.
an- ge- - lus.
i an- - - ge- lus.

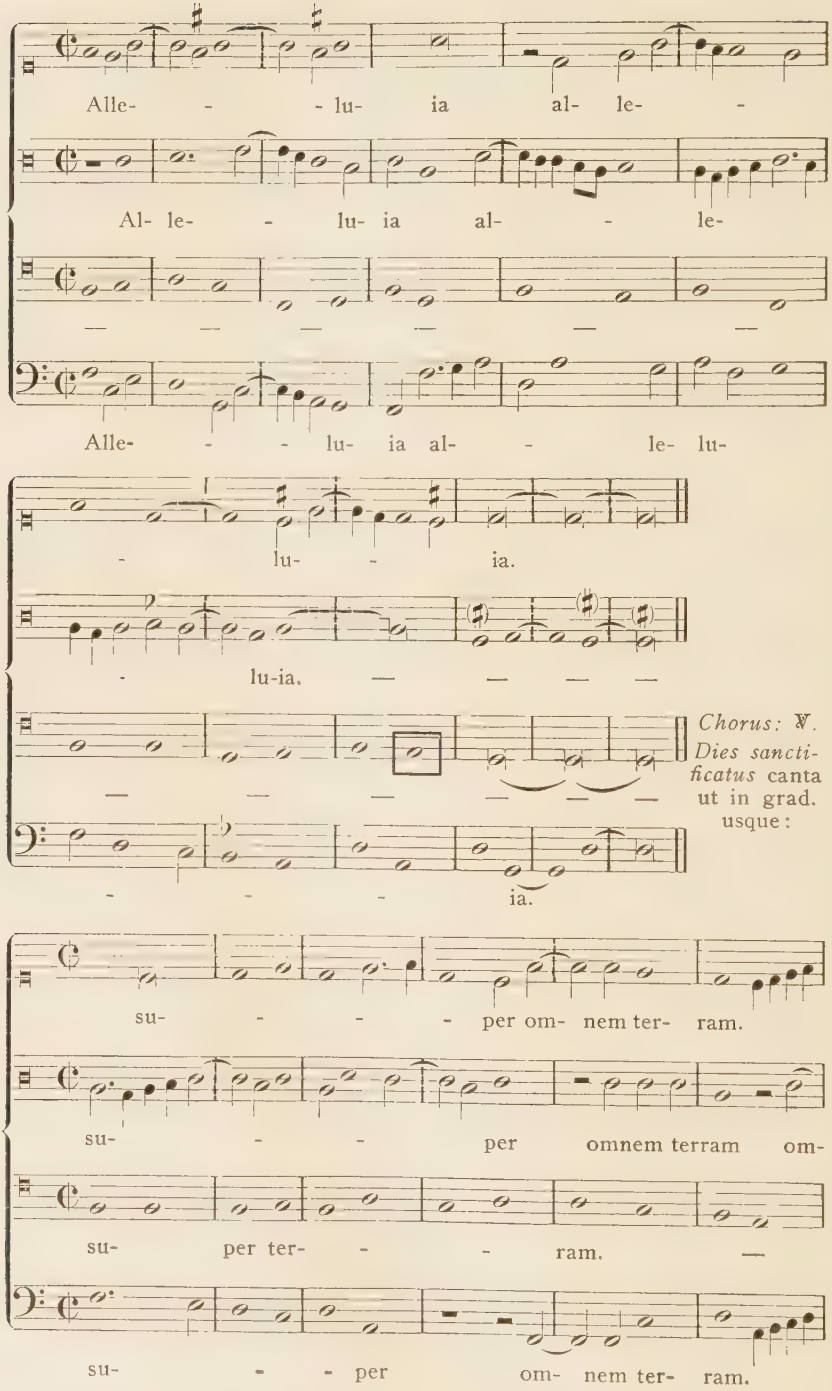
Graduale Viderunt omnes. Finis I. Versus. (Contrap. Fol. 4 b.)

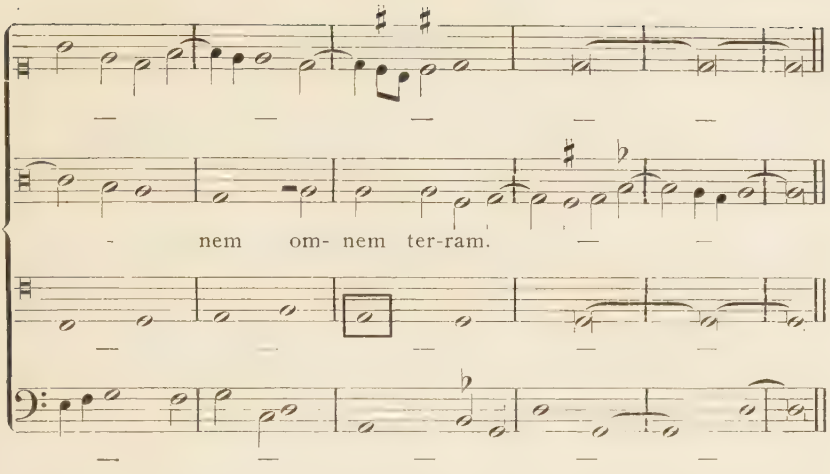


All. ℣ Dies sanctificatus. (Contrap. Fol. 5 b.)

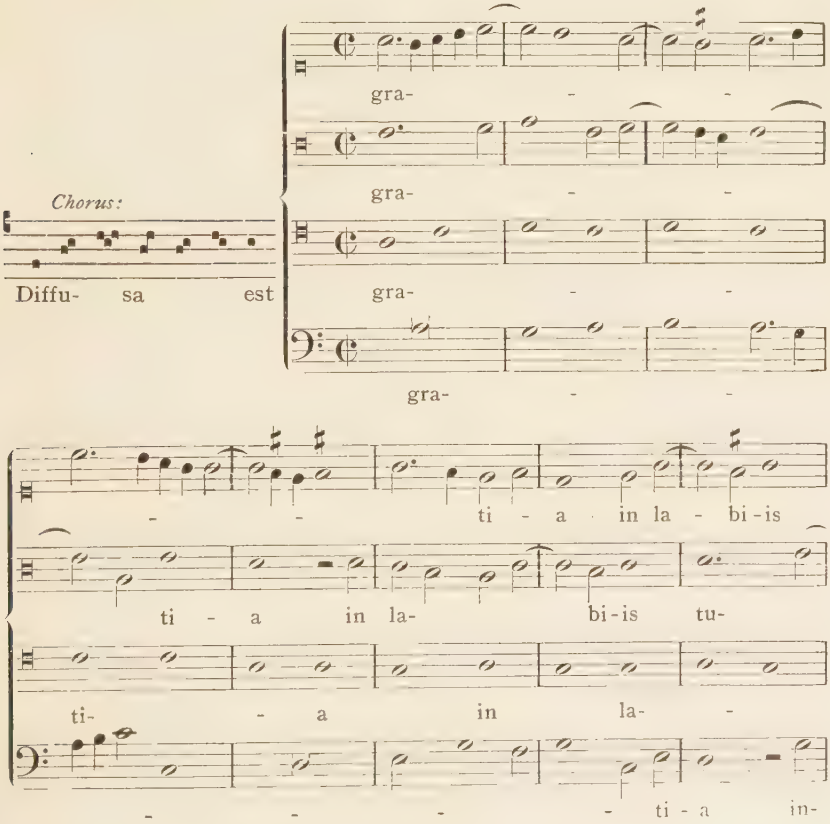
Chorus.

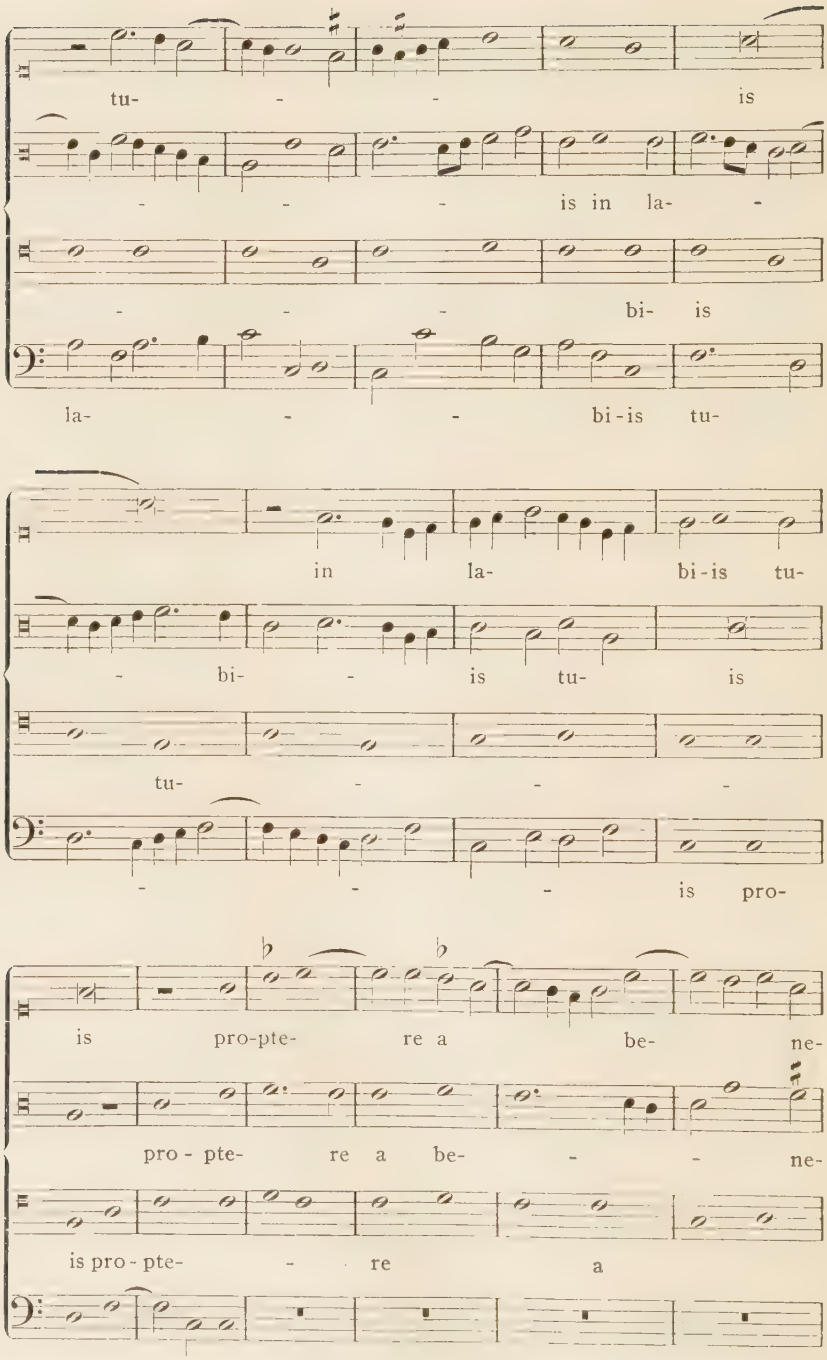
Alle-lu-ia

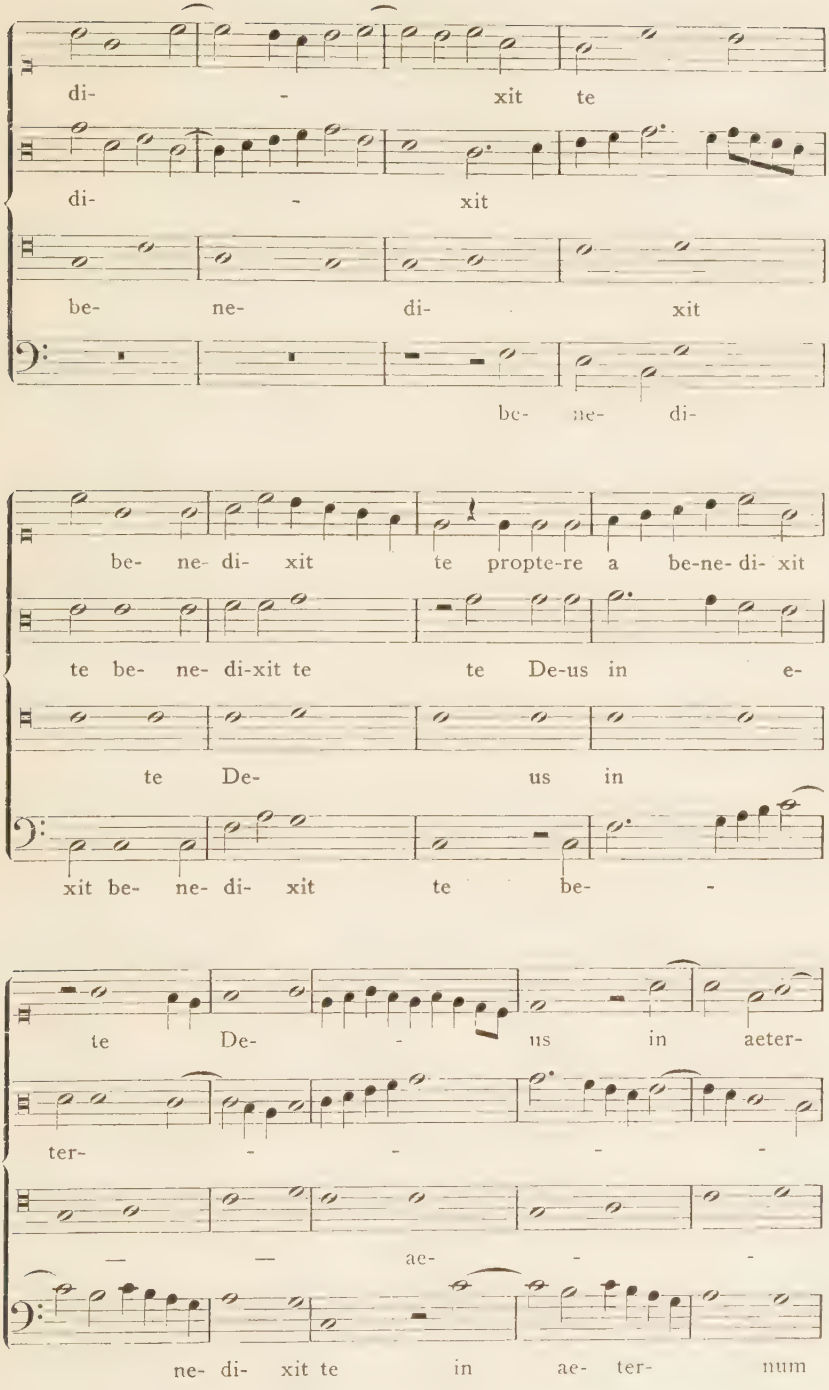

Alle- - - lu- ia al- le- -
Al- le- - lu- ia al- - le-
Alle- - - lu- ia al- - le- lu-
- lu- - ia.
- lu-ia. — — — —
Chorus: V. Dies sanctificatus canta ut in grad. usque:
- - - ia.
su- - - - per om- nem ter- ram.
su- - - per omnem terram om-
su- per ter- - - ram. —
su- - - per om- nem ter- ram.

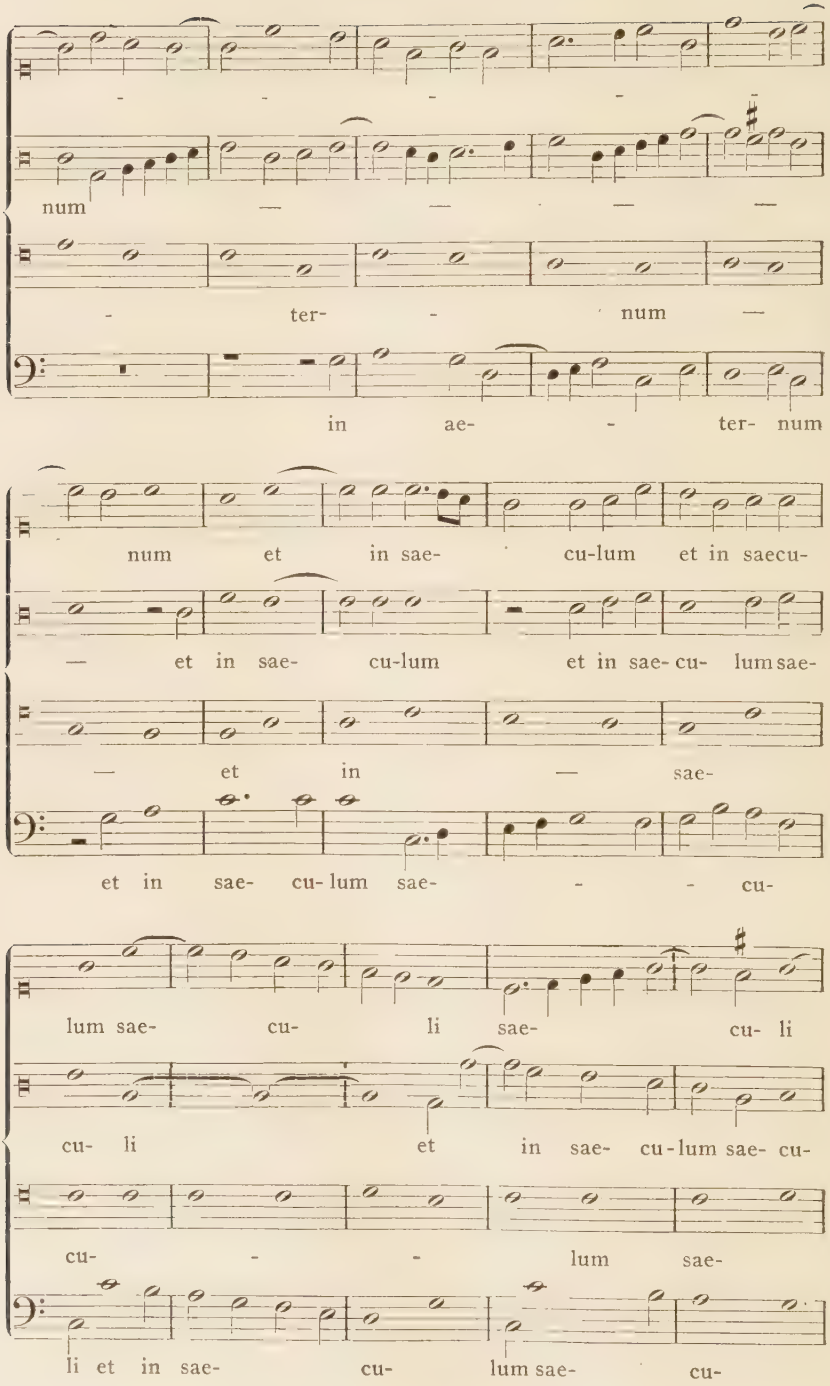


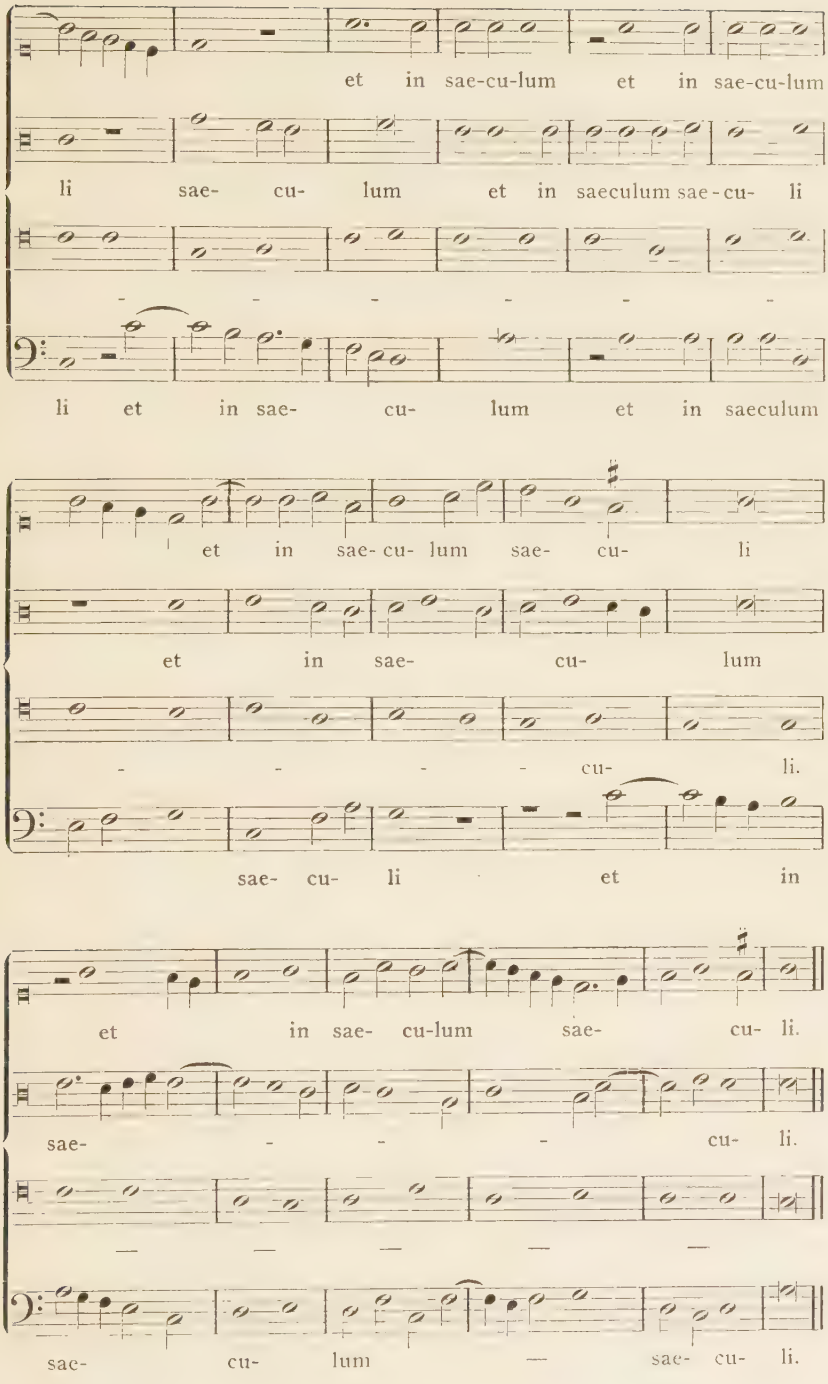
Offertorium Diffusa est. (Contrap. Fol. 27b ff.)



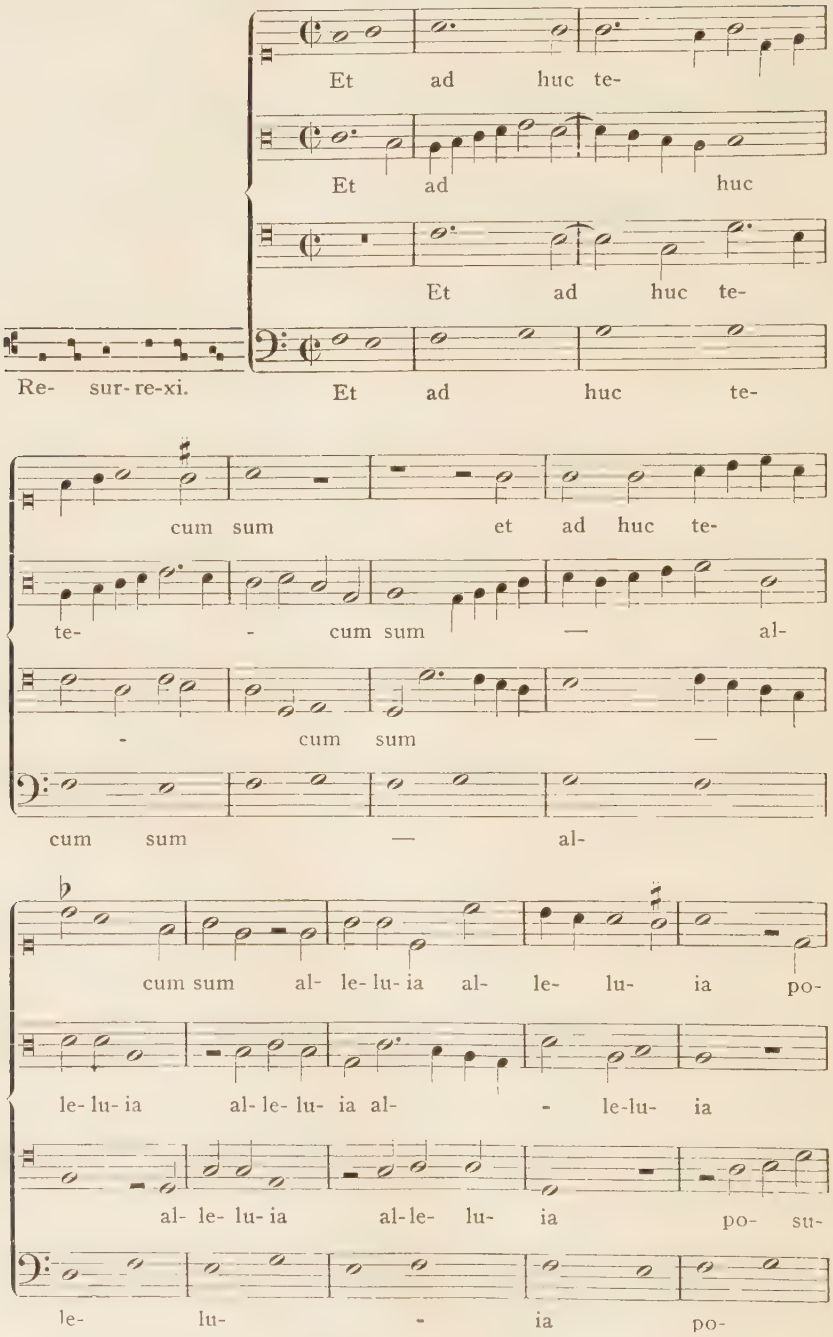

tu- - - is
- - - is in la- -
- - - bi- is
la- - - bi-is tu-
in la- bi-is tu-
- bi- - is tu- is
tu- - - -
- - - is pro-
is pro-pte- re a be- ne-
pro - pte- re a be- - - ne-
is pro - pte- - re a
pte- re a

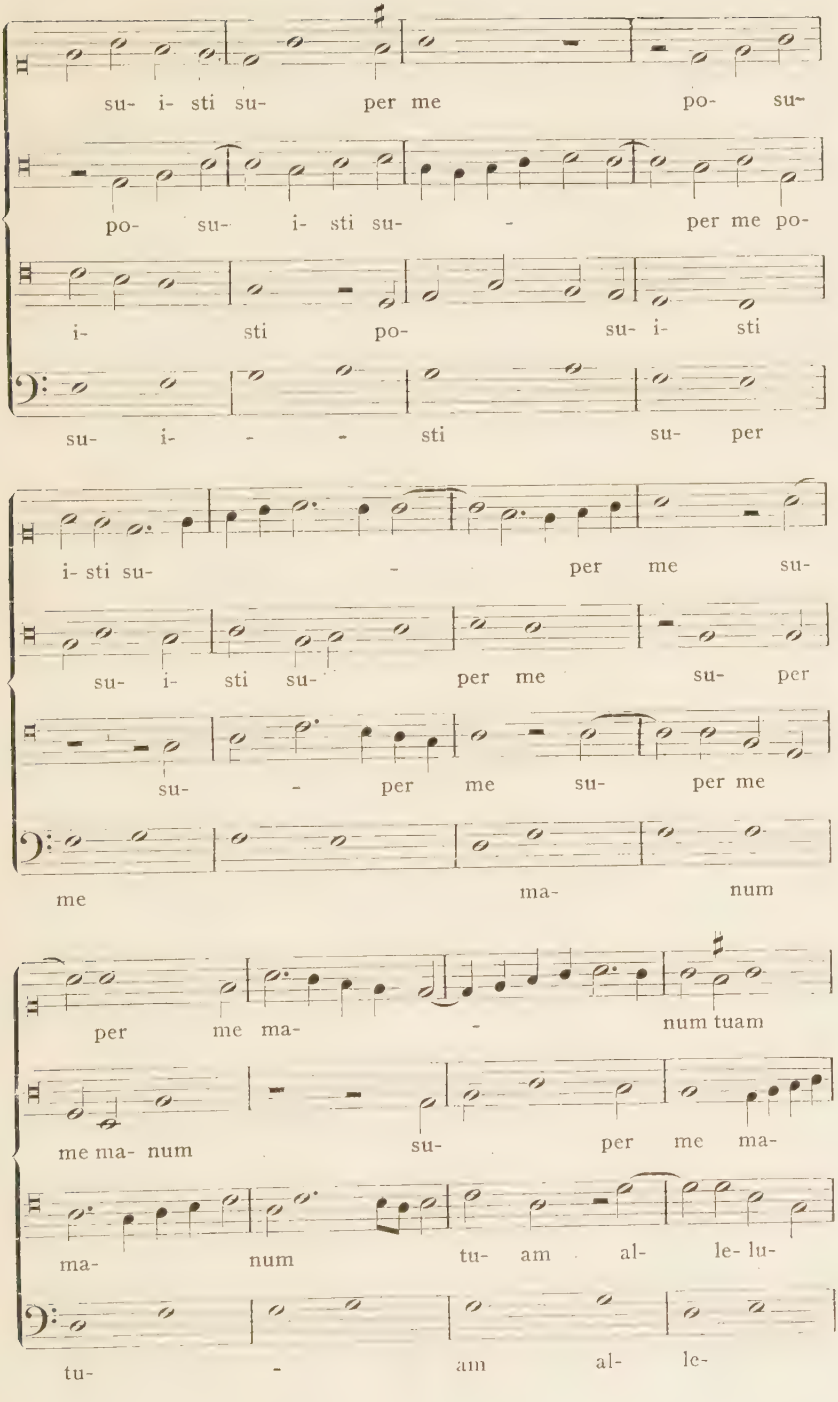

di- - xit te
di- - xit
be- ne- di- xit
be- ne- di-
be- ne- di- xit te propte-re a be-ne- di- xit
te be- ne- di-xit te te De-us in e-
te De- us in
xit be- ne- di- xit te be- -
te De- - us in aeter-
ter- - - - -
— — ae- - -
ne- di- xit te in ae- ter- num

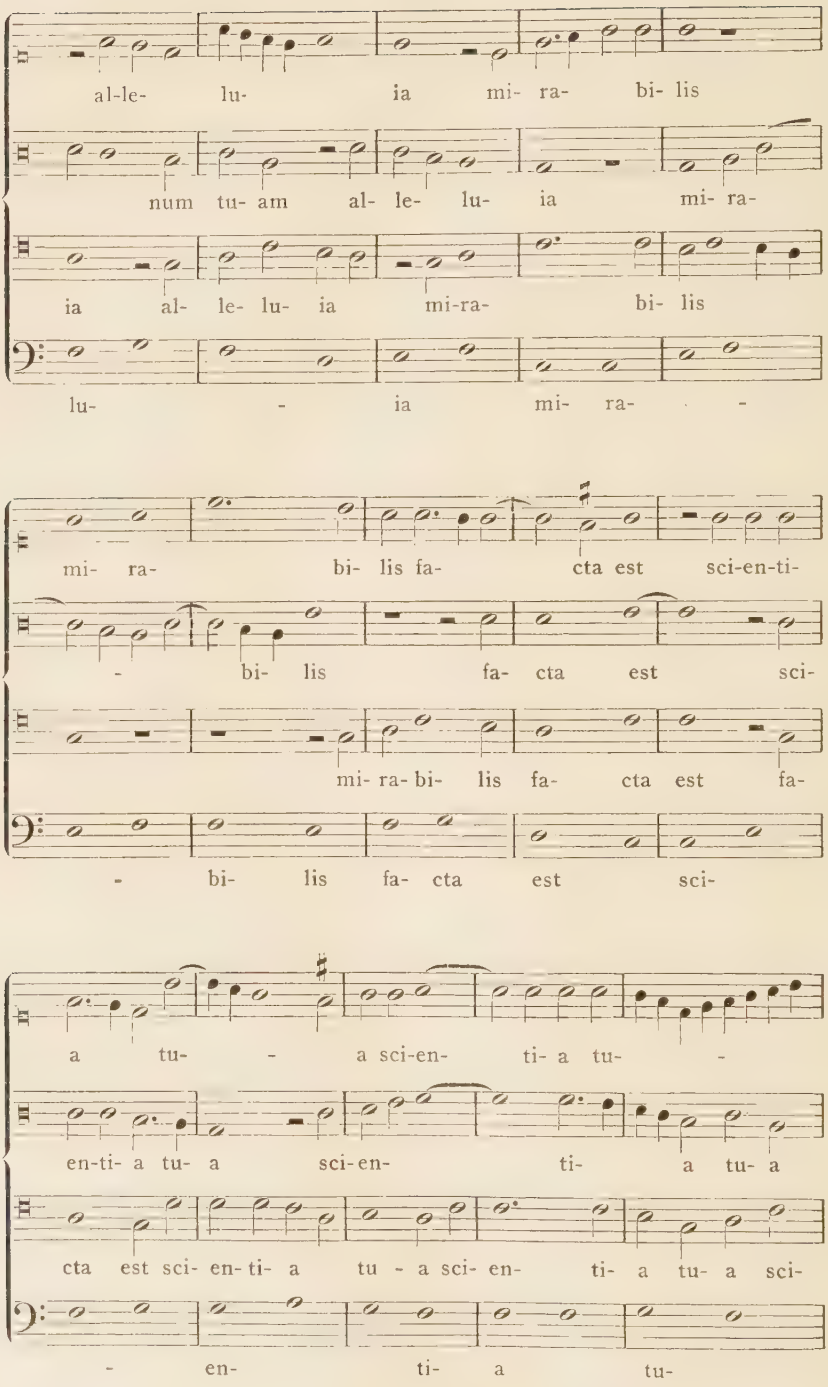

num
ter- num
in ae- ter- num
num et in sae- cu-lum et in saecu-
— et in sae- cu-lum et in sae- cu- lum sae-
— et in — sae-
et in sae- cu- lum sae- cu-
lum sae- cu- li sae- cu- li
cu- li et in sae- cu-lum sae- cu-
cu- lum sae-
li et in sae- cu- lum sae- cu-

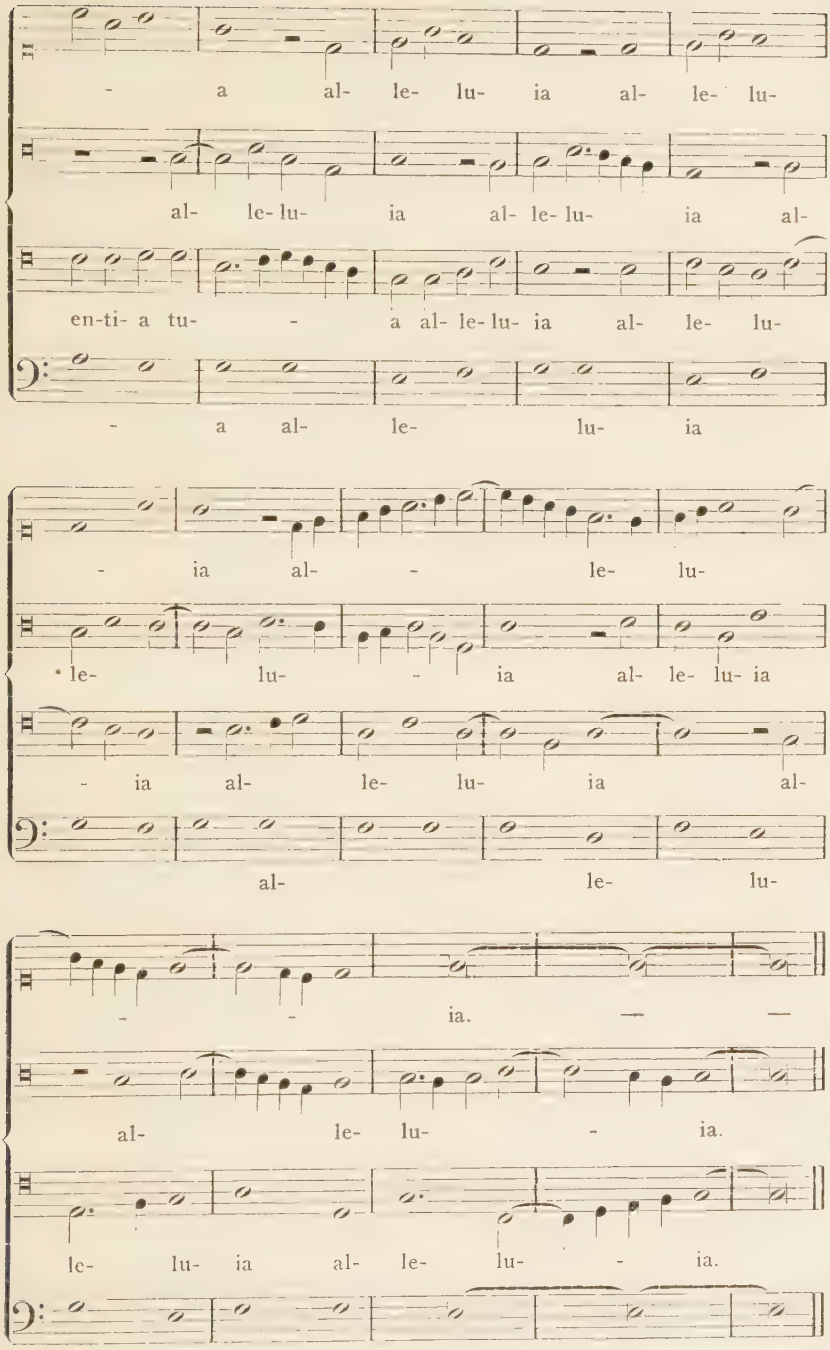

et in sae-cu-lum et in sae-cu-lum
li sae- cu- lum et in saeculum sae-cu- li
li et in sae- cu- lum et in saeculum
et in sae-cu- lum sae- cu- li
et in sae- cu- lum
cu- li.
sae- cu- li et in
et in sae- cu-lum sae- cu- li.
sae- cu- li.
sae- cu- lum sae- cu- li.

Introitus Resurrexi. (Contrap. Fol. 30b f.)

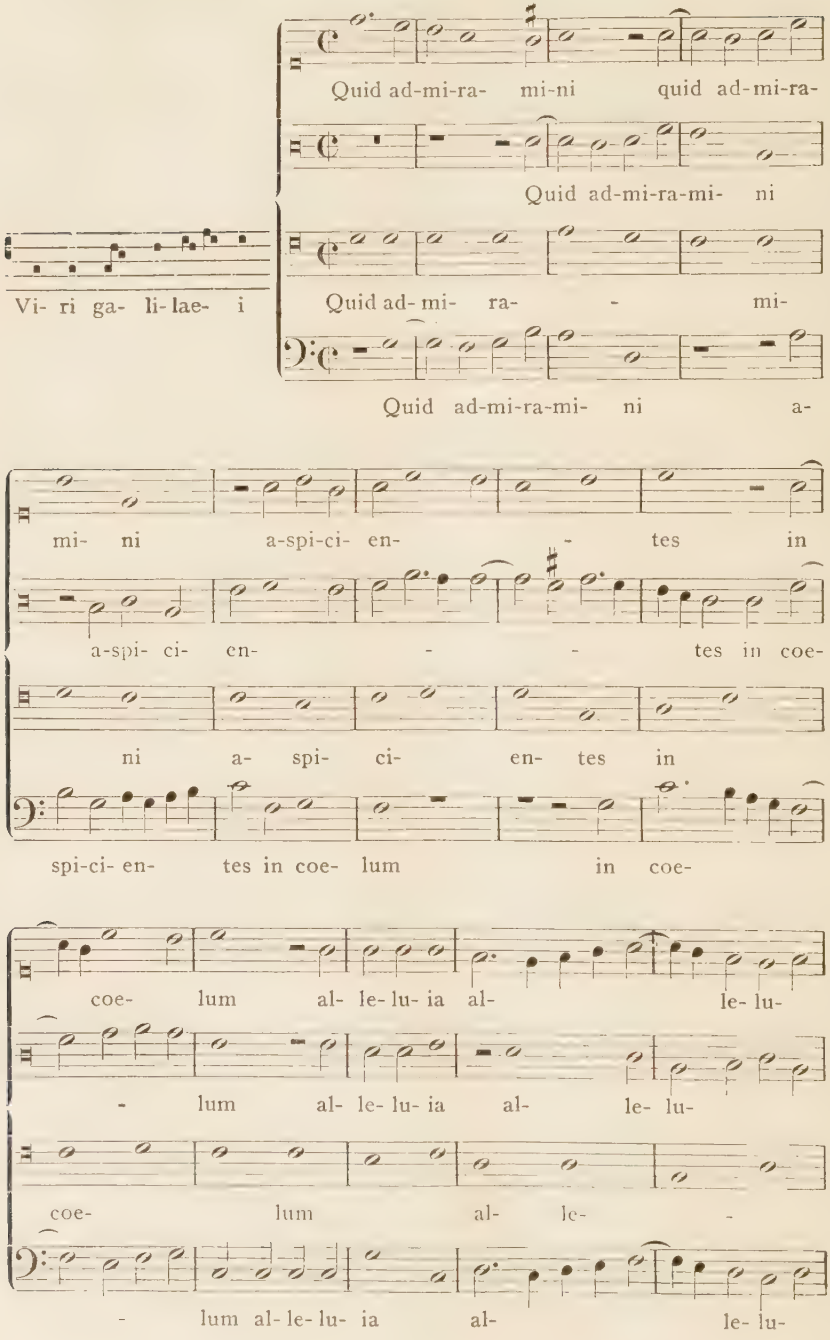


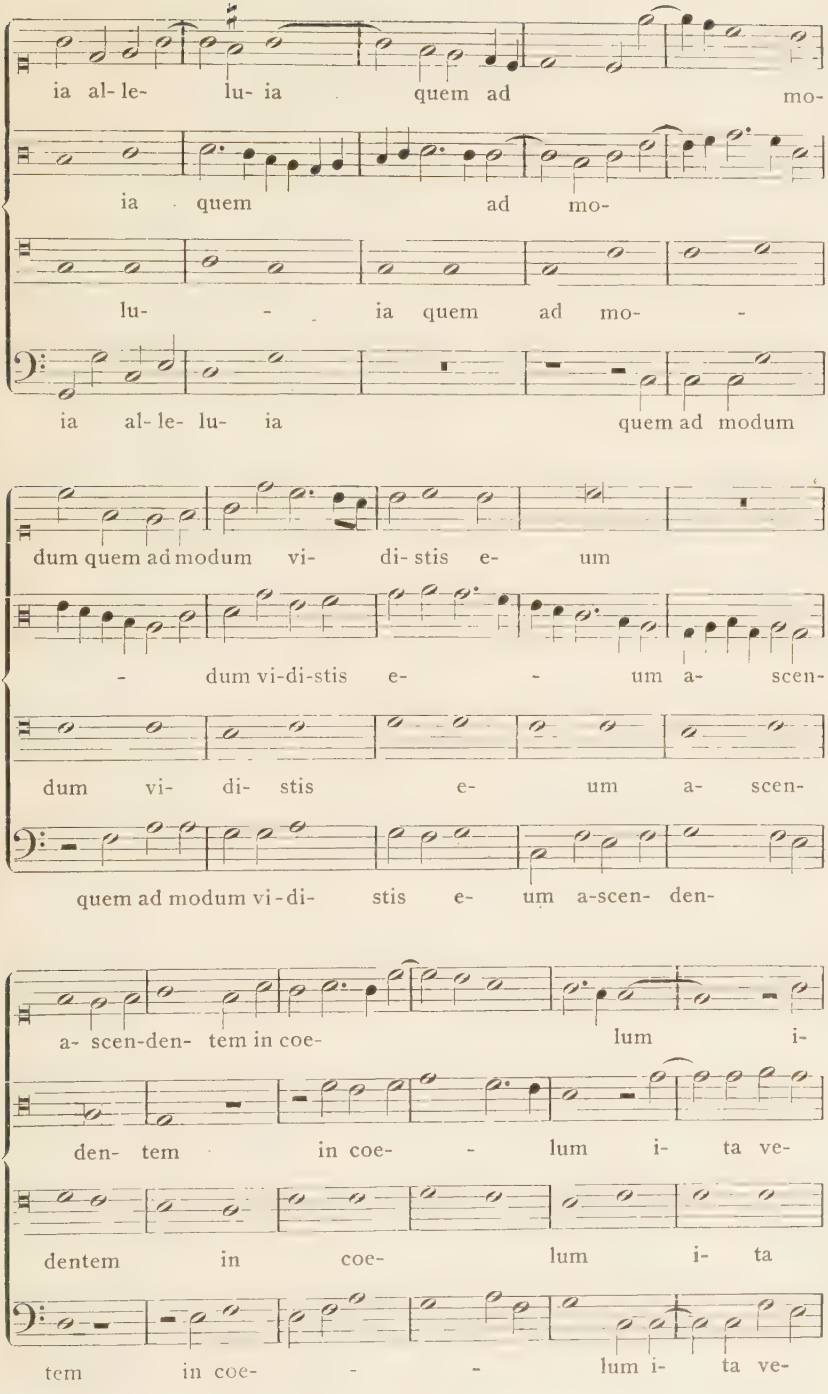

su- i- sti su- per me po- su-
po- su- i- sti su- - per me po-
i- sti po- su- i- sti
su- i- - - sti su- per
i- sti su- - per me su-
su- i- sti su- per me su- per
su- - per me su- per me
me ma- num
per me ma- - num tuam
me ma- num su- per me ma-
ma- num tu- am al- le- lu-
tu- - am al- le-

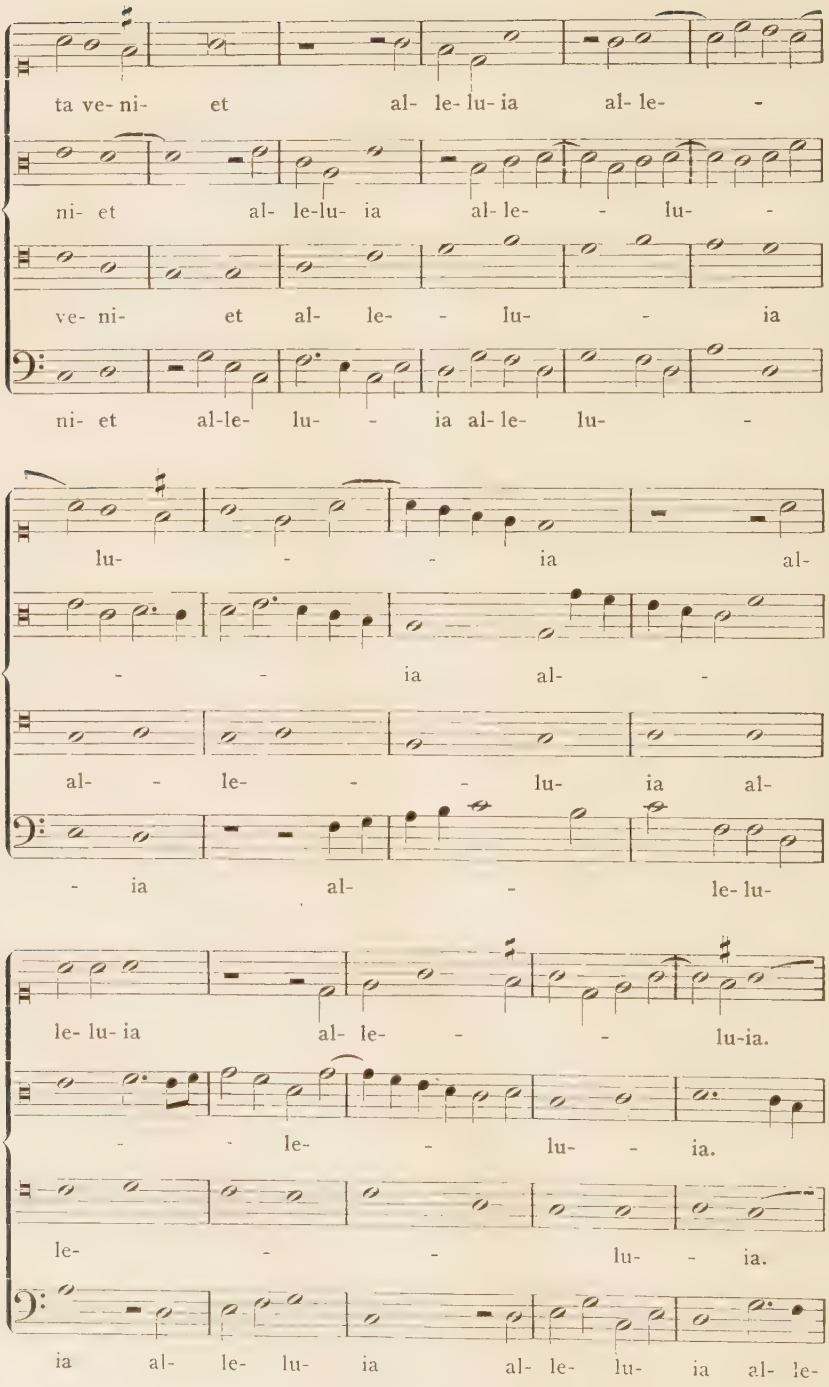

al-le- lu- ia mi- ra- bi- lis
num tu- am al- le- lu- ia mi- ra-
ia al- le- lu- ia mi-ra- bi- lis
lu- - ia mi- ra- -
mi- ra- bi- lis fa- cta est sci-en-ti-
- bi- lis fa- cta est sci-
mi- ra- bi- lis fa- cta est fa-
- bi- lis fa- cta est sci-
a tu- - a sci-en- ti- a tu- -
en-ti- a tu- a sci-en- ti- a tu- a
cta est sci- en-ti- a tu - a sci- en- ti- a tu- a sci-
- en- ti- a tu-


- a al- le- lu- ia al- le- lu-
al- le- lu- ia al- le- lu- ia al-
en- ti- a tu- - a al- le- lu- ia al- le- lu-
- a al- le- lu- ia
- ia al- - le- lu-
le- lu- - ia al- le- lu- ia
- ia al- le- lu- ia al-
al- le- lu-
- - ia. — —
al- le- lu- - ia.
le- lu- ia al- le- lu- - ia.
- - ia. — —

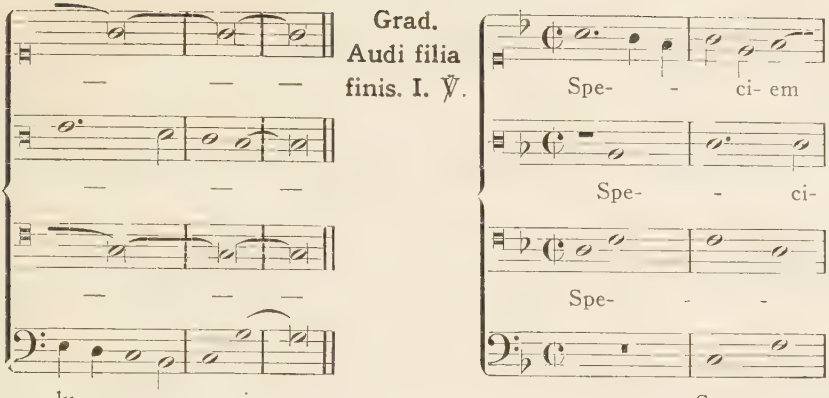
Introitus Viri galilaei. (Contrap. Fol. 36b f.)

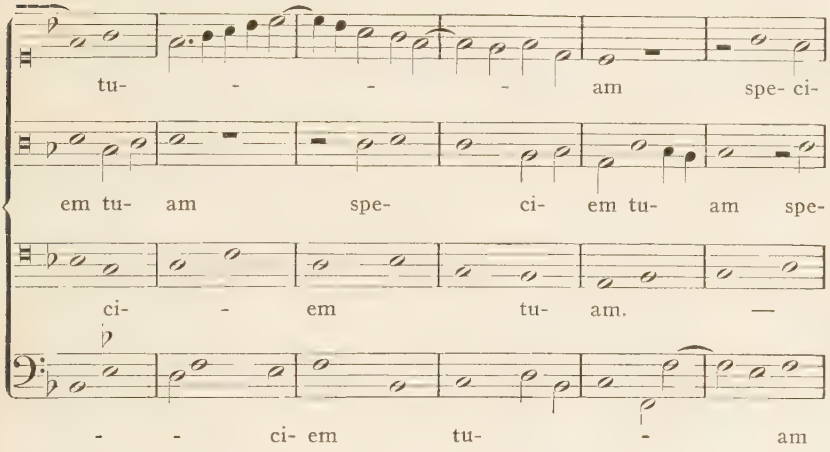


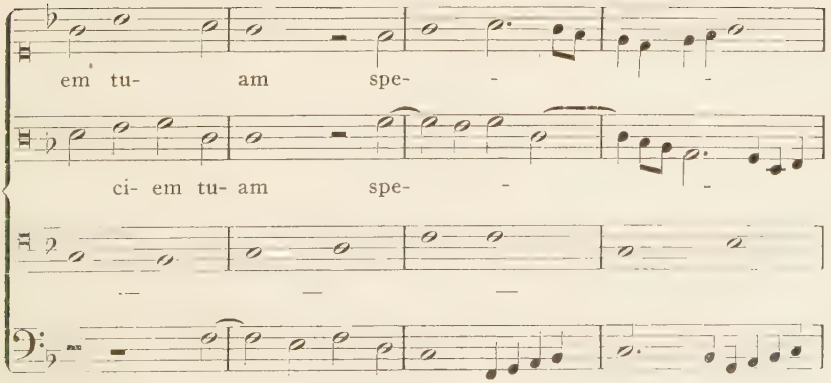

ia al- le- lu- ia quem ad mo-
ia quem ad mo-
lu- - ia quem ad mo- -
ia al- le- lu- ia quem ad modum
dum quem ad modum vi- di- stis e- um
- dum vi-di-stis e- - um a- scen-
dum vi- di- stis e- um a- scen-
quem ad modum vi-di- stis e- um a-scen- den-
a- scen-den- tem in coe- lum i-
den- tem in coe- - lum i- ta ve-
dentem in coe- lum i- ta
tem in coe- - - lum i- ta ve-

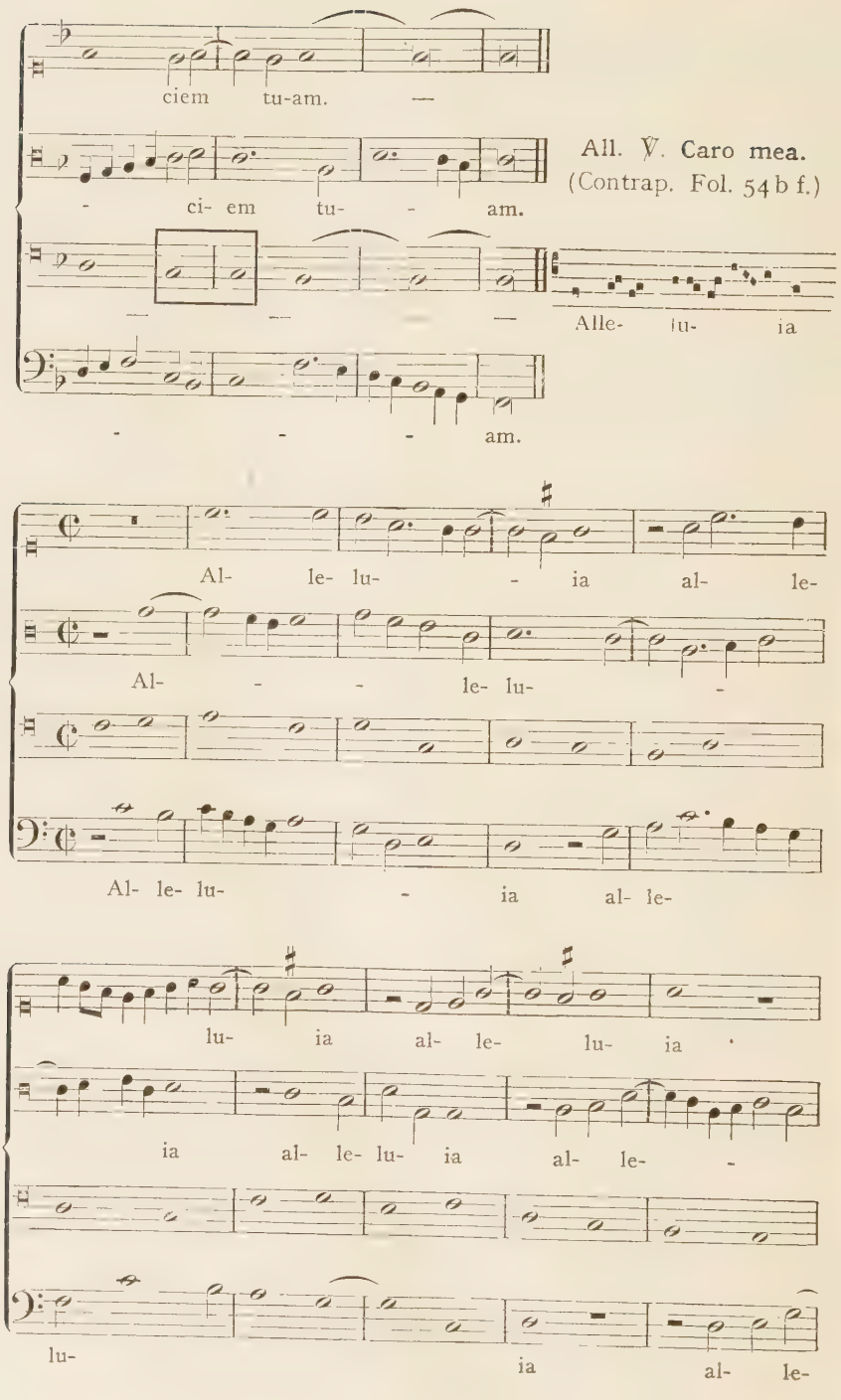

ta ve- ni- et al- le- lu- ia al- le- -
ni- et al- le-lu- ia al- le- - lu- -
ve- ni- et al- le- - lu- - ia
ni- et al-le- lu- - ia al- le- lu- -
lu- - - ia al-
- - ia al- -
al- - le- - - lu- ia al-
- ia al- - le- lu-
le- lu- ia al- le- - - lu-ia.
- - le- - lu- - ia.
le- - - lu- - ia.
ia al- le- lu- ia al- le- lu- ia al- le-

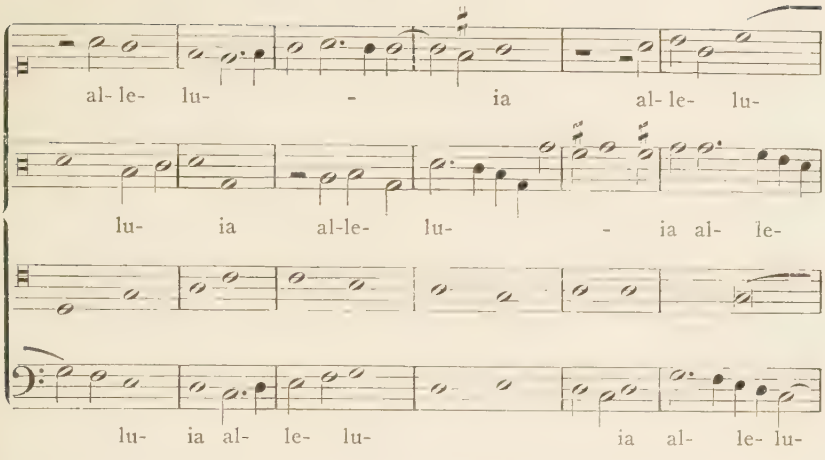
Grad.
Audi filia
finis. I. ℣.

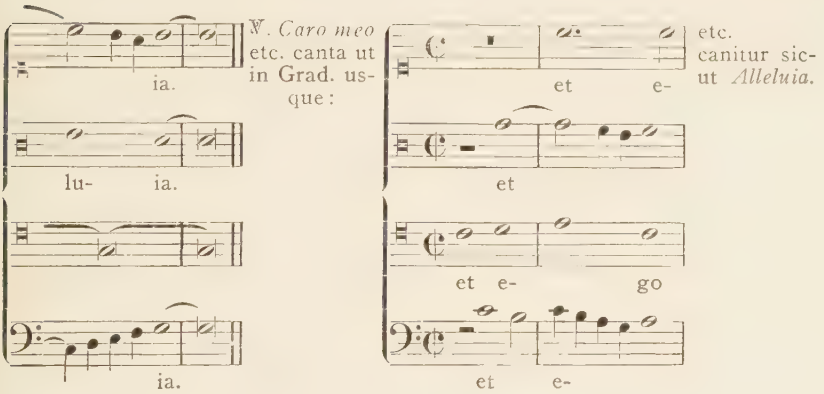




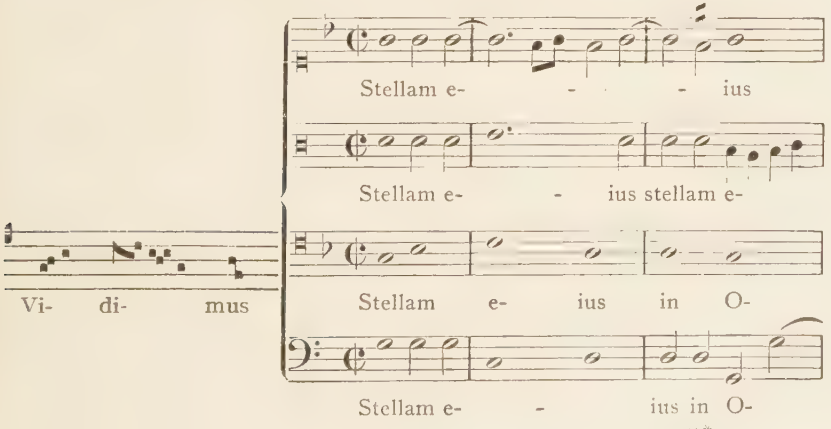


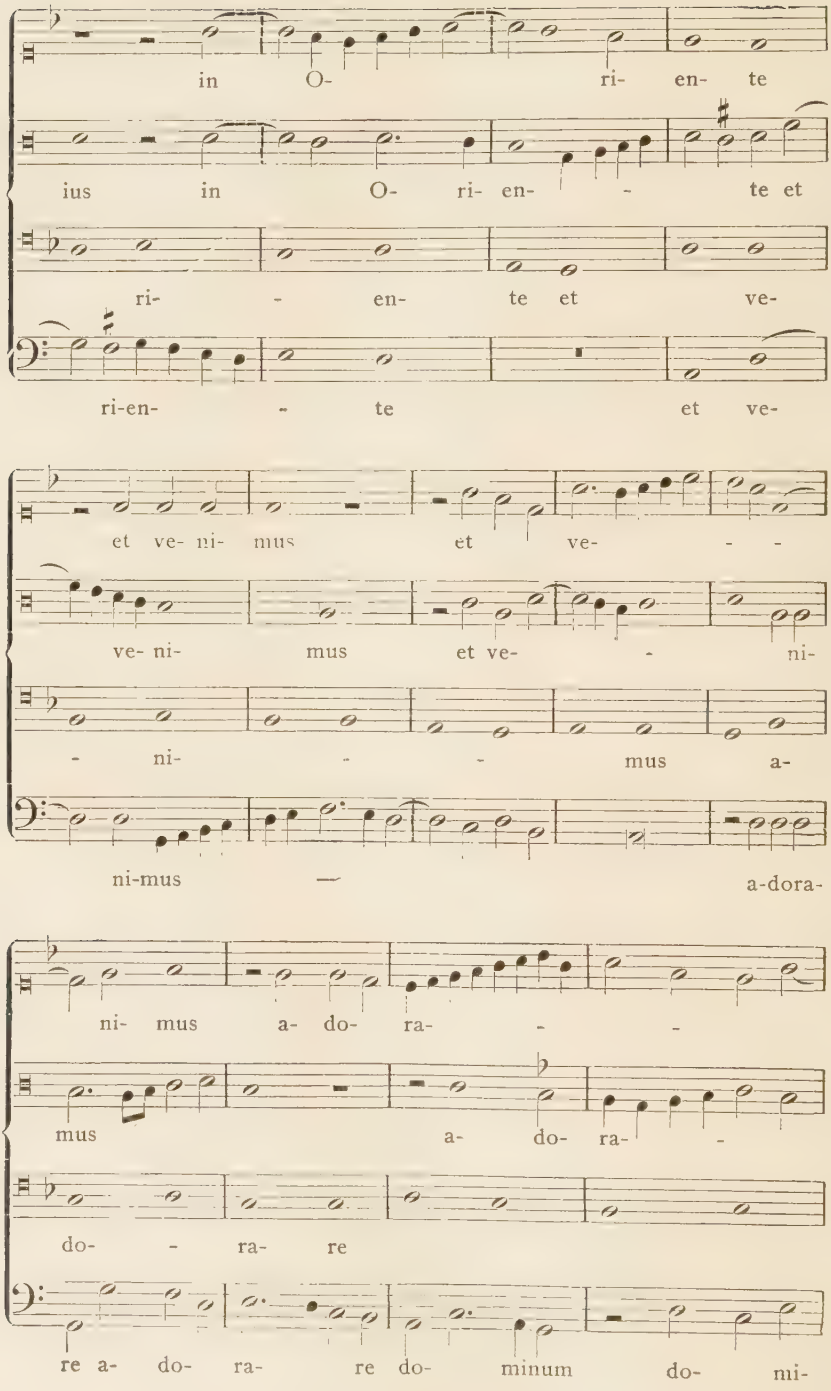

ciem tu-am. —
- ci- em tu- - am.
All. V. Caro mea.
(Contrap. Fol. 54 b f.)
— — — Alle- lu- ia
- - - am.
Al- le- lu- - ia al- le-
Al- - - le- lu- -
Al- le- lu- - ia al- le-
lu- ia al- le- lu- ia
ia al- le- lu- ia al- le- -
lu- ia al- le-

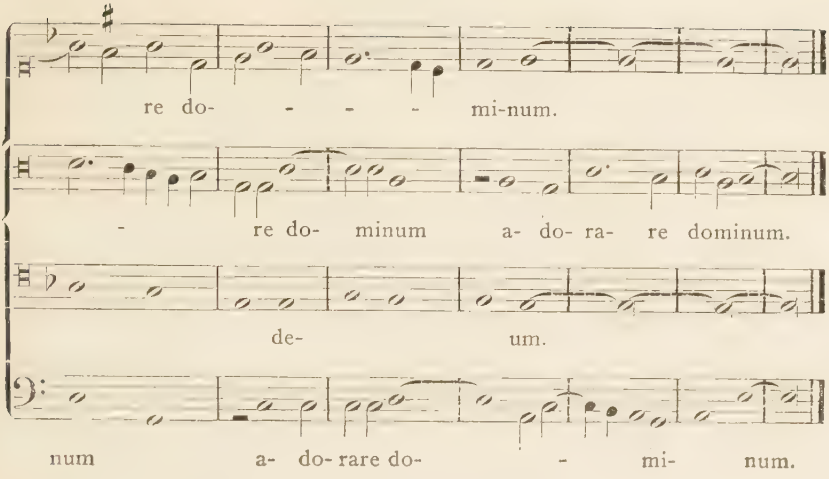




Communio Vidimus stellam. (Contrap. Fol. 23b f.)




in O- ri- en- te
ius in O- ri- en- - te et
ri- - en- te et ve-
ri-en- - te et ve-
et ve- ni- mus et ve- - -
ve- ni- mus et ve- - ni-
- ni- - - mus a-
ni-mus — a-dora-
ni- mus a- do- ra- - -
mus a- do- ra- -
do- - ra- re
re a- do- ra- re do- minum do- mi-


re do- - - - mi-num.
- re do- minum a- do- ra- re dominum.
de- um.
num a- do- rare do- - mi- num.

V. Kapitel.

Officia paschalia

de resurrectione et ascensione Domini.
Vitebergae, apud Georgium Rhau,
anno Do. MDXXXIX.

Georg Rhau (1488—1548), seit 1524 Musikdrucker zu Wittenberg, vorher Kantor an der Thomasschule in Leipzig, Komponist und Schriftsteller, schickt seinem Werke eine lange Vorrede voraus. Aus derselben sei die folgende Stelle hervorgehoben:

„. . . . Collegi igitur rursum in hos libellos de resurrectione domini, optima, suavissimaque optimorum quorumcunque Symphonistarum carmina, quae vulgo officia nominare solemus." —

Die Sammlung umfaßt im Stimmbuch des Tenor, das auch das Vorwort enthält, 44 Blätter in Querformat; der Inhalt ist folgender:

I. Officia de Resurrectione.

1. Int. *Resurrexit; Quid queritis* v. Georg Forster.
2. Int. *Resurrexit; Quid queritis* v. Joh. Walter.
3. Int. *Resurrexi* v. Joh. Galliculus.
Kyrie. Et in terra.
All. ℣ Pascha nostrum.
Prosa *Victimae paschali.*
Evangelium *Dominus vobiscum; Et cum spiritu tuo; Sequentia sancti . . . in illo tempore.*
Sanctus; Benedictus.
Agnus. Com. *Pascha nostrum.*
4. Aliud officium paschale v. Joh. Aletorius.
Int. *Resurrexi.*
Kyrie. Et in terra.
Prosa *Victimae paschali; Sanctus. Benedictus.* Com. *Pascha nostrum.*
5. Int. *Resurrexi* v. Konrad Rein.
Kyrie (A. Rener). *Et in terra.*
Grad. *Haec dies quam fecit.*
All. ℣. Pascha nostrum.
Alia prosa de resurrectione *Victimae paschali* (A. Rener?).
Sanctus (A. Rener) *Benedictus, Agnus.*
6. Int. *Resurrexi* v. Thom. Stolzer.
Grad. *Haec dies.*
All. ℣ Pascha nostrum.
Prosa *Victimae paschali.*
7. Sequuntur aliquot mutetae de Resurrectione Do.:
Gaudeamus omnes v. Phil. Verdelot.
Christus resurgens I. 5 voc. (Autor?)
Quia vidisti (ad aequales) v. Jo. Zacharias.
Christus resurgens II v. Joh. Galliculus.
Psl. *In exitu Israel* v. L. Senfl.
Ave vivens hostia v. Joh. Galliculus.

II. Officia de Ascensione.
Int. *Viri galilaei* (Autor?).
Int. *Viri galilaei* (Autor?).
Prosa *Summum triumphum* (Autor?).
Com. *Psallite domino* (Autor?).
Int. *Viri galilaei* (Thom. Stolzer).
All. ℣ Ascendit deus (Thom. Stolzer).
Prosa *Qui coeli* (Autor?).
Int. *Viri galilaei* (Autor?).
Prosa *Qui coeli* (Autor?).
All. ℣. Ascendit (Autor?).

Diese Inhaltsangabe zeigt, daß zum Ganzen verschiedene Komponisten beigesteuert haben. Eine Ordnung ist insofern erkennbar, als die Gesänge nach Komponisten zusammengestellt sind[1], und zwar vorerst die Meßgesänge, dann die Motetten. Ein vollständiges Proprium, alle fünf Gesänge von demselben Komponisten gibt es nicht. Der Introitus fehlt nie; manchmal tritt zu ihm der Alleluiavers; seltener ist die Communio; zweimal erscheint das Graduale für Ostern: *Haec dies*; das Offertorium fehlt immer. Für Ascensio sind nur vier Introitus, zwei Alleluiaverse, eine Communio komponiert. Die Officia paschalia bieten in mehr als einer Hinsicht ein Bild großer Uneinheitlichkeit: Eine große Zahl von Gesängen sind ohne Autornamen; ist dieser vorhanden, so kommt es mehr als einmal vor, daß sich die Angaben in den verschiedenen Stimmbüchern widersprechen[2]; die Überschriften der einzelnen Gesänge in den Stimmbüchern sind oft verschieden, die Übersicht ist nicht die beste usw. Der Druck der mensurierten Stimmen ist recht gut; die Choralnotation aber hat alle Schönheit verloren; ihre Neumen sind auseinander gerissen und in Einzelnoten aufgelöst, ihre ursprüngliche Gestalt ist kaum mehr da oder dort erkennbar.

[1] Sehr oft trägt nur der Introitus den Namen des Autors. Es ist dann aber wahrscheinlich, daß die folgenden Gesänge derselben Messe vom gleichen Komponisten stammen (z. B. die Stücke unter Nr 3, 4, 6 der Officia de resurrectione), wenn anders sie nicht den Namen eines zweiten Komponisten tragen (vgl. unter Nr. 5 Kyrie, Prosa und Sanctus). Die Angaben über die Autorschaft der einzelnen Gesänge sind dem Stimmbuch des Tenors entnommen; in den andern Stimmbüchern erscheint gelegentlich auch ein anderer Gesang desselben „Officiums" mit dem Namen des Komponisten, was die obige Vermutung bestätigt.

[2] So hat die Com. *Pascha nostrum* (Nr. 4) im Alt die Überschrift: Conrad Rein, die andern Stimmbücher haben dort keinen Autornamen; das Kyrie (unter Nr. 5) stammt nach Angabe von Diskant, Tenor, Baß von A. Rener, nach dem Alt von C. Rein; die Prosa (unter Nr. 5) ist im Diskant und Alt mit „A. Reneri" überschrieben, das *Gaudeamus* (unter Nr. 7) mit Phil. Verdelot, die andern beiden Stimmbücher haben dort keine Überschrift.

Als Sammlung von Propriumsgesängen stehen die Officia paschalia hinter den Erwartungen zurück, die man nach den bisher behandelten Werken hegen dürfte. Doch läßt sich das sehr wohl erklären. Wüßte man es nicht schon aus der Vorrede, die ganze Sammlung, ihre Abfassung und Anordnung, Gesänge, wie das Evangelium usw. sagen es, daß die Officia paschalia protestantischen Ursprunges sind, für den Gebrauch in diesem Kultus von einem seiner Vertreter gesammelt.

Die aufstrebende protestantische Kirche war, wie bekannt, eine mächtige Förderin des deutschen Kirchenliedes. Mit geschickter Benutzung der Umstände hat sie sich desselben angenommen und, im Gegensatz zur alten Kirche, die es zu liturgischen Handlungen nur ungern zuließ, zum offiziellen gottesdienstlichen Gesang erklärt. Luther erkannte die wichtige Stellung des Gesanges im Gottesdienste, schätzte aber auch den lateinischen Choral- und namentlich den mehrstimmigen kirchlichen Gesang sehr hoch. Weit entfernt, beiden wichtigen Gesangsgattungen den Eintritt in seine Kirche zu wehren, wollte er sie vielmehr, so gut es ging und soweit es sich mit seiner Doktrin vereinbaren ließ, beibehalten. Zugleich mit dem Gottesdienst begann er den Kirchengesang zu ordnen und zu reformieren und erließ als eines der ersten Denkmale dieser Reformversuche die „formula missae et communionis pro ecclesia Wittenbergensi“ im Jahre 1523. Diese Kirchenordnung war in erster Linie für die Wittenberger Kirche bestimmt; für andere Kirchen war sie keineswegs zwingend, sollte vielmehr, nach der Meinung ihres Verfassers, ein Vorbild sein, nach dem dieselben bei der Festlegung ihrer kirchlichen Gebräuche sich richten konnten[1]. So entstanden zwischen den einzelnen Regionalkirchen zahlreiche Abweichungen in der Liturgie, die einen einheitlichen Kirchengesang unmöglich machten. Luther unterscheidet zudem bei Erlaß seiner Bestimmungen zwischen zwei Formen, bestimmt „eine für die „Stifter und Dome“, wie der Ausdruck wohl zu lauten pflegte, die andere für die kleineren Stadt- und Dorfkirchen; d. h. genauer gesagt, die eine für die Kirchen, an denen sich ein kunstgerecht geschulter Sängerchor fand, sei es eine fürstliche Kantorei oder ein Schülerchor der Lateinschule, die andere für kleinere Gemeinden. In jener blieb der lateinische Gesang für die meisten derjenigen Bestandteile der Liturgie, die dem Chor überhaupt zufallen, gewahrt und die deutsche Sprache samt dem deutschen Lied greift nur teilweise ein; in diesem ward alles deutsch,

[1] Vgl. Liliencron: Liturgisch-musikalische Geschichte, S. 9.

und das deutsche Lied tritt überhaupt an die Stelle des ältern Chorgesanges[1].“

Bezüglich der Propriumsgesänge erläßt Luther in seiner „formula missae“ folgende Bestimmungen:

„Primo, introitus dominicales et in festis Christi . . . . probamus et servamus, quamquam psalmos mallemus unde sumpti sunt ut olim, sed nunc sic usui recepto indulgebimus[2].“

„Quarto, Graduale duorum versuum simul cum alleluia, vel utrum, juxta arbitrium Episcopi cantetur[3].“

Offertorium und Communio werden nicht erwähnt. Natürlich war das Offertorium überflüssig in einer Meßordnung, die gerade das wesentliche derselben (im alten Sinne), die Opferhandlung aus der Liturgie entfernte. Aus ähnlichen Gründen fiel die Communio weg.

In andern Kirchenordnungen sind die Bestimmungen über Beibehaltung der Propriumsgesänge von den genannten verschieden. Übereinstimmend schreiben alle den Introitus vor[4]. Die preußische Landesordnung 1525 bestimmt sogar, daß er da wieder eingeführt werde, wo man im ersten Eifer deutsche Lieder an seiner Stelle angeordnet hatte[5]. Von allen Propriumsgesängen wurde der Introitus von den Protestanten am längsten beibehalten. Noch in dem von Lucas Lossius für den Gebrauch in Kirche und Schule verfaßten Kantionale, betitelt: „Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris ecclesiae selecta, quo ordine et melodiis per totius anni curriculum cantari usitate solent . . .“ etc., das im Jahre 1553 und wiederum 1579 erschien, hat jeder Sonntag und Festtag seinen eigenen Introitus[6]. Im Süden Deutschlands hat man diesen Gesang in der protestantischen Kirche beibehalten bis um das Jahr 1700, wie die von Herold bekannt gemachte handschriftliche Agenda Diaconorum ecclesiae Sebaldinae anno 1697 zeigt[7].

Während die „formula missae“ von 1523 noch Graduale und Alleluiavers beibehält, schreibt die Kirchenordnung für dieselbe Kirche von Wittenberg vom Jahre 1533 nur noch einen der beiden Gesänge vor; der Alleluiavers wird bevorzugt. „Nach der Epistel

[1] Ibid. S. 9.
[2] Ibid. S. 13 f.
[3] Ibid. S. 17.
[4] D. h. alle, welche von Lilienkron genannt sind.
[5] Ibid. S. 14.
[6] Ibid. S. 15.
[7] Ibid. S. 15.

singen die Kinder ein gewöhnlich Alleluia lateinisch, zu Zeiten auch ein Gradual[1].“ In andern Kirchenordnungen ist von einem Graduale überhaupt nicht mehr die Rede; fast immer nur erscheint das Alleluia und die Sequenz. —

Die Kurbrandenburgische Kirchenordnung von 1540 läßt noch das Offertorium bestehen für die Stadtkirchen[2]. Diejenige von Brandenburg-Nürnberg 1533 ist die einzige, die noch die Communio beibehält[3].

Introitus und Alleluiavers, in zweiter Linie auch Graduale und Communio wurden demnach in den protestantischen Kirche noch lange Zeit während des Gottesdienstes und neben dem deutschen Kirchenlied gesungen, sowohl einstimmig als mehrstimmig. Und wie die protestantischen Tonsetzer das mehrstimmige kirchliche Kunstlied pflegten, so machten sie sich auch mit Eifer an die Komposition der liturgischen Propriumstexte. Große Verdienste um die Verbreitung dieser Kirchengesänge erwarb sich Georg Rhau, der „Hauptverleger der reformatorischen Kreise in Wittenberg“. Seine Druckerei stellte er vorzugsweise in den Dienst der protestantischen Kirchenmusik. Gerade die Officia paschalia zeigen, daß sie ihre Existenz vor allem dem Wunsche verdanken, eine, den neuen veränderten Verhältnissen angepaßte Sammlung von lateinischen Propriumsgesängen für die protestantischen Kirchenchöre der Städte, namentlich zum Gebrauch an höhern Festtagen zu besitzen. Rhau nahm in seine Sammlung auf, was seinen Zwecken entsprach. Befriedigung des praktischen Bedarfes war sein erstes Ziel. Reichten die Kompositionen der protestantischen Tonsetzer nicht aus, entlehnte er solche von katholischen Meistern. Im allgemeinen hat Rhau, den Verfügungen der verschiedenen Kirchenordnungen über die Verwendung der altliturgischen Gesänge beim protestantischen Gottesdienst entsprechend, seine Sammlung eingerichtet[4] und die Kenntnisse der verschiedenen Kirchenordnungen ist nötig zum Verständnis der Anlage und des Inhaltes der Officia paschalia. Unter Officium versteht Rhau die Summe der für die

[1] Ibid. S. 18

[2] Ibid. S. 20.

[3] Ibid. S. 21.

[4] Nach Lilienkron (l. c. S. 27) sind es namentlich drei Gesänge des Proprium, die mehrstimmig vertont wurden: Introitus, Graduale und, „wo es sich noch fand, das Offertorium“. Nach dieser und der folgenden Sammlung Rhaus zu schließen, trifft dies nicht zu bezüglich der zwei letzten Gesänge. Rhau überliefert daselbst nur 2 Graduale und kein Offertorium, dagegen etwa 18 Alleluiaverse und 14 Communionen.

Messe eines Tages bestimmten lateinisch-liturgischen Gesänge; er unterscheidet nicht zwischen Ordinarium und Proprium, stellt vielmehr die einzelnen Gesänge zusammen, wie sie der Reihe nach in der Messe aufeinander folgen. Wenn von den drei, einigermaßen vollständigen Officien dieser Sammlung (vgl. S. 105 Nr. 3, 4, 5) keines dem andern gleich ist, so spiegelt sich darin nur der Mangel an Übereinstimmung zwischen den einzelnen Kirchenordnungen selbst wieder, die bald diesen, bald jenen Gesang wegzulassen gestatten. Auch die häufigen Introitusgesänge haben, in Anbetracht des großen Gewichtes, das alle die Kirchenordnungen auf diesen Gesang legten, nichts Überraschendes mehr.

Die Gesänge in den Officia paschalia stammen zum größten Teil von deutschen Meistern, ziemlich bekannten Namen; keiner davon ist von größerer Bedeutung. Es sind Talente zweiten und dritten Ranges. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermochten die Deutschen den gleichzeitigen Niederländern keinen bedeutenden Künstler gegenüberzustellen (wenn man absieht von L. Senfl, dem Schüler Isaaks) und im geschichtlichen Werdegange der polyphonen Musik nahm Deutschland lange Zeit einen recht unbedeutenden Platz ein. Als die Mehrstimmigkeit jenseits des Rheines schon in hoher Blüte stand und die Niederländer es wagen durften, mit ihrer Kunst und zugleich für dieselbe nach südlichen Ländern zu ziehen, da wurde Deutschland gewissermaßen umgangen und erst auf dem Umweg über Italien, namentlich Innsbruck, fand die mehrstimmige Musik dort Eingang und allgemeinere Pflege. Da den Deutschen ein hervorragender Meister fehlte, sind sie im wesentlichen nicht über die gleichzeitigen Niederländer hinausgekommen; sie übernahmen ihre Kunst von jenen, ohne sie in neue Bahnen zu lenken. In einem Punkte gingen sie über die Niederländer hinaus: den Künsteleien und satztechnischen Spitzfindigkeiten der Niederländer gingen sie aus dem Wege und trugen so manches zur Vereinfachung und Klärung der Mehrstimmigkeit bei. Schon Heinrich Isaak machte von jenen Stileigenheiten seiner Landsleute nur mäßigen oder gar keinen Gebrauch; er ist auch derjenige, der neben Senfl den größten Einfluß auf die deutschen Meister ausgeübt, sein Stil ist im wesentlichen derjenige der Deutschen geworden: das zeigen die Propriumsgesänge in den Officia paschalia, meist recht tüchtige Tonsätze, doch ohne außerordentliche Eigenschaften. Nach Isaak können sie nichts mehr Neues bieten, sie zeigen im allgemeinen denselben äußern Zuschnitt, dieselbe Gestaltung und Kompositionsweise, wie ihre Vorbilder.

Der erste Introitus *Resurrexit, quid queritis* von Georg Forster (1514—1586), Arzt von Beruf und gelegentlicher Komponist, dessen zahlreiche Lieder sich in verschiedenen Sammlungen zerstreut finden, ist vor allem der Erwähnung wert wegen seines Textes, der heute nicht mehr gebräuchlich ist:

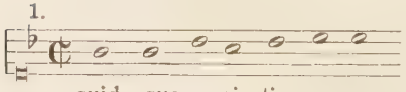
Resurrexit; Quid queritis resurgentem cum mortuis, halleluia,
Recordamini sicut dixit vobis, halleluia;
Quod oportuerit filium hominis crucifigi et tertia die resurgere, halleluia, halleluia.

Der Introitus hat dieselbe Anlage, wie derjenige der Ostermesse *Resurrexi et adhuc*, dieselbe Dreiteilung mit dem jeweiligen Halleluia als Abschluß. Die erste Vershälfte fehlt; die zweite: *Et constituisti eum* . . . . ist vierstimmig gesetzt. Der Introitus ist aufgebaut über den choralischen Cantus firmus des andern *Resurrexi et adhuc*; die Worte sind durchaus um der Töne willen da und der Choralmelodie angepaßt. Über Forsters Tonsätze urteilt Eitner im allgemeinen, er schließe sich den bessern Werken der damaligen Zeit an, ohne gerade etwas besonderes zu bieten[1]. Über diesen Introitus äußert er sich: „Er leidet trotz aller kontrapunktischen Kunstfertigkeit an Steifheit und läßt es bei der oft sehr dünnen Harmonie zu keinem Wohlklang kommen; die Stimmen gehen fast wie unzusammengehörig nebeneinander“[2]. Der Diskant ist die bevorzugte Stimme, eigentlich nichts anderes als der Choral, nur etwas frei behandelt, teilweise gekürzt, teilweise durch frei erfundene Zwischenglieder erweitert.

Das gleiche Bild zeigt der folgende Introitus von Joh. Walter (1496—1570), dem musikalischen Berater Luthers. Der Text ist der gleiche wie im vorigen Introitus. Beide Kompositionen haben auch in melodischer Hinsicht zahlreiche Berührungspunkte, was nicht anders möglich ist bei zwei Introitus, die über demselben Cantus firmus komponiert sind und diesen nach ziemlich gleichen Gesetzen in die Oberstimme verlegen. Wenn sie aber in solchem Maße übereinstimmen, wie diese beiden Gesänge, weiß man nicht recht, wie eine solche Ähnlichkeit zu erklären ist. Man vergleiche:

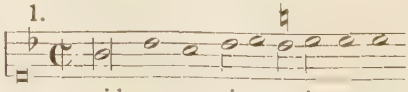
Joh. Walter. Int. *Resurrexit*

Diskant.

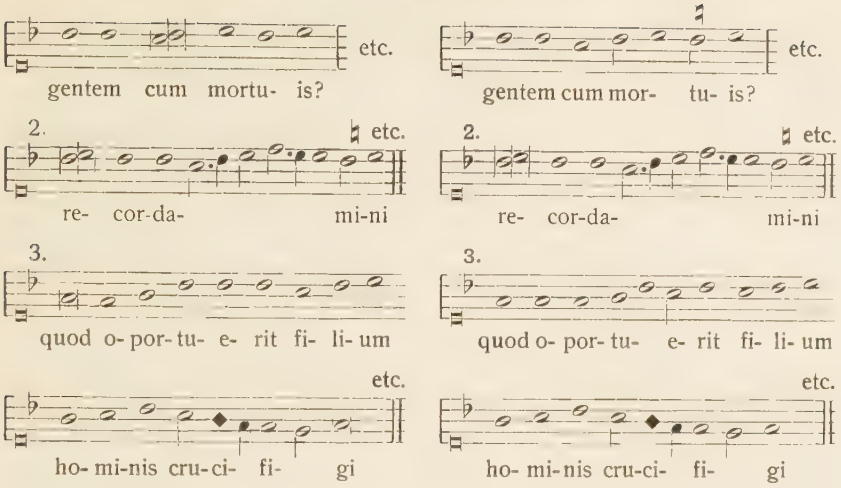


G. Forster. Int. *Resurrexit*

Diskant.



[1] Quellenlexikon IV, S. 34. [2] M. f. M. 1869, S. 45 ff.



Die Abweichungen sind so gering, daß man wohl von Gleichheit der Diskantstimme reden kann. In der Behandlung der andern Stimmen freilich gehen beide Gesänge ihre eigenen Wege. Auch hat Walter die erste Hälfte des Psalmverses komponiert, während sie bei Forster fehlt.

Der Introitus *Resurrexi et adhuc* von Joh. Galliculus (vgl. S. 128ff) ist in allem eine sehr freie Komposition. Die Choralintonation fehlt. Die Anfangsworte sind in den mehrstimmigen Gesang hineingezogen; auch die erste Hälfte des Psalmverses ist mehrstimmig komponiert. Anklänge an die Choralweise finden sich fast nur im Diskant. Beachtenswert ist die Bildung der beiden miteinander abwechselnden Stimmpaare zu Beginn und in der Mitte des Verses; sehr eintönig wirken dagegen die Tautologien in den letzten Takten. Vom gleichen Komponisten sind der folgende *All. ℣ Pascha nostrum* und die Communio *Pascha nostrum.*

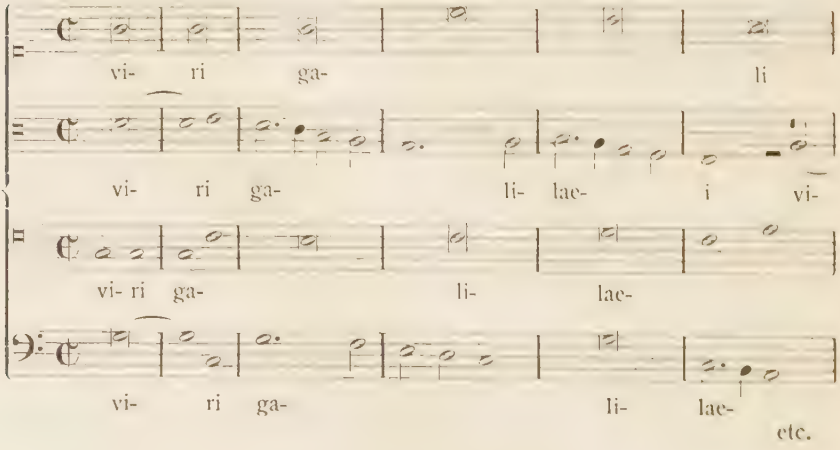
Galliculus offenbart in allen Sätzen ein schönes Talent, das die Errungenschaften einer fortgeschrittenen Zeit sich zunutzen gemacht hat. In diesen Gesängen, namentlich im ersten, scheint er die alten Tonarten fast ganz verlassen zu haben. Terzenlose Zusammenklänge sind ziemlich selten. Gelegentlich ist die Harmonie etwas dünn, die Harmoniefolgen aber von ungezwungener Schönheit und durchaus korrekt.

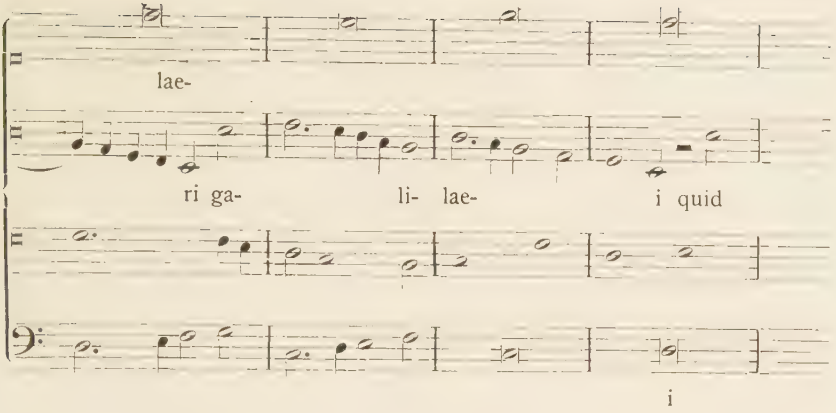
Das „Aliud officium paschale" von Joh. Aletorius hat nur zwei Propriumsgesänge: Introitus und Communio. Der Introitus ist nicht nur in der ersten, sondern auch in der zweiten Vershälfte choraliter zu singen bis zum Schluß das *et resurrectionem meam* mehrstimmig

einsetzt, eine Ausnahme, die ich sonst nirgends gefunden. Wie in diesem Gesang, so ist auch in der Communio der Diskant die Hauptstimme. Das ist ein Zeichen der Zeit: fast stufenweise kann man es verfolgen, wie die Oberstimme immer mehr an Bedeutung gewinnt und die andern Stimmen zurückdrängt. So nämlich muß man es auffassen, wenn nur sie allein mehr die Choralmotive verwertet und seine melodischen Eigenschaften sich besonders aneignet, ohne die andern Stimmen daran Anteil nehmen zu lassen. Im übrigen sind beide Gesänge kaum irgendwie hervorragend.

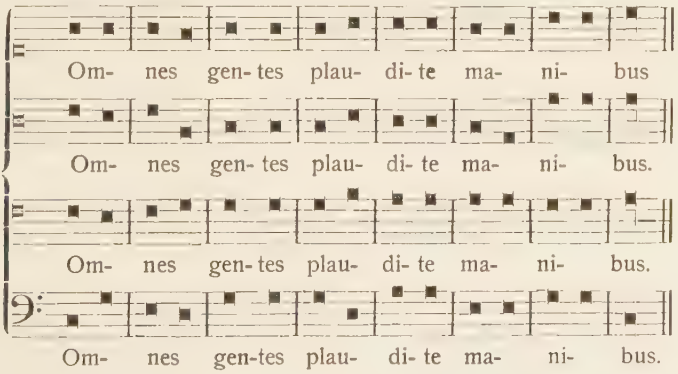
Konrad Rein, von dem bisher noch nichts bekannt ist als sein Name und die Gesänge, die sich etwa in Sammelwerken von ihm erhalten haben, ist in den Officia paschalia durch folgende Propriumsgesänge vertreten: Introitus *Resurrexi;* Graduale *Haec dies* und Alleluiavers *Pascha nostrum.* Diese Gesänge verraten nicht gerade einen hervorragenden Meister. Die Stimmführung, wie sie der Diskant in Anlehnung an die Choralmelodie aufweist, hat auf die Länge etwas Eintöniges und Schwerfälliges an sich.

Der letzte Introitus *Resurrexi* von Thomas Stolzer (1450 bis 1526), ohne Choralintonation, mit dem Choral als Cantus firmus in altherkömmlicher Weise im Tenor, mit vollständig komponiertem Psalmvers, ist eine ziemlich eigenartige und ungleiche Komposition. Von demselben Komponisten stammt der dritte Introitus *Viri galilaei.* Die Choralintonation ist notengetreu hinübergenommen in die mehrstimmige Musik und zwar sehr effektvoll, in gedehnten Breven im Diskant und in der Verkleinerung mit um die Hälfte verminderten Notenwerten im Tenor:





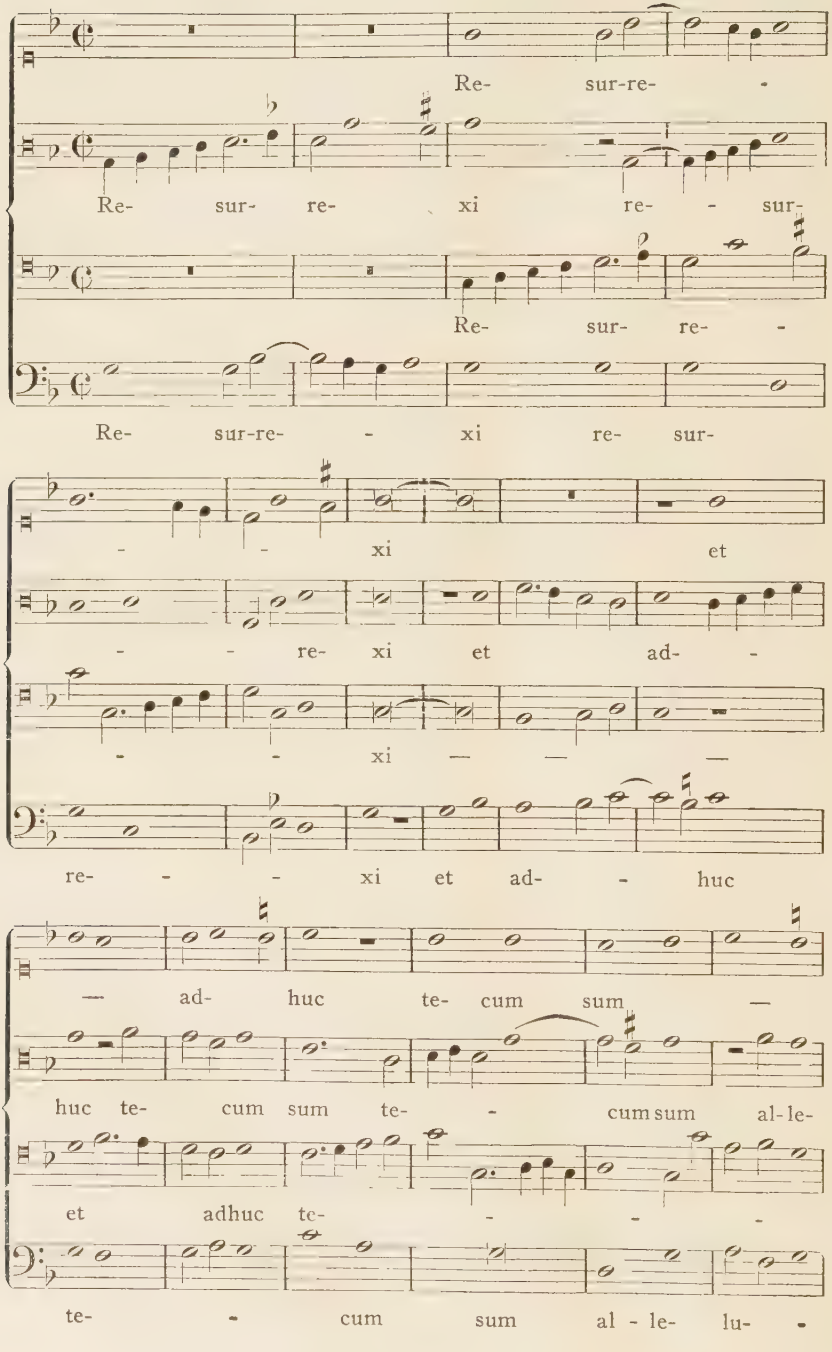
Stolzers Kompositionen sind überhaupt reich an originellen Zügen (vgl. auch *All. V. Ascendit deus* S. 134ff). Seine Satzkunst erinnert viel an die der Niederländer: sie ist ein kunstvolles Gewebe von vier einander durchdringenden und immer wieder imitierenden Stimmen, deren vorzüglicher Ausbildung er alle Aufmerksamkeit schenkt. An Wohlklang aber werden seine Gesänge von andern Komponisten übertroffen; Melodie geht ihm über Harmonie. Um so bemerkenswerter sind Gesangstellen wie die einzigartige, Note für Note in Choralschrift aufgezeichnete erste Hälfte des Psalmverses des gleichen Introitus, mit der Choralmelodie im Tenor, im leibhaftigen Stile des Punctus contra punctum gesetzt:

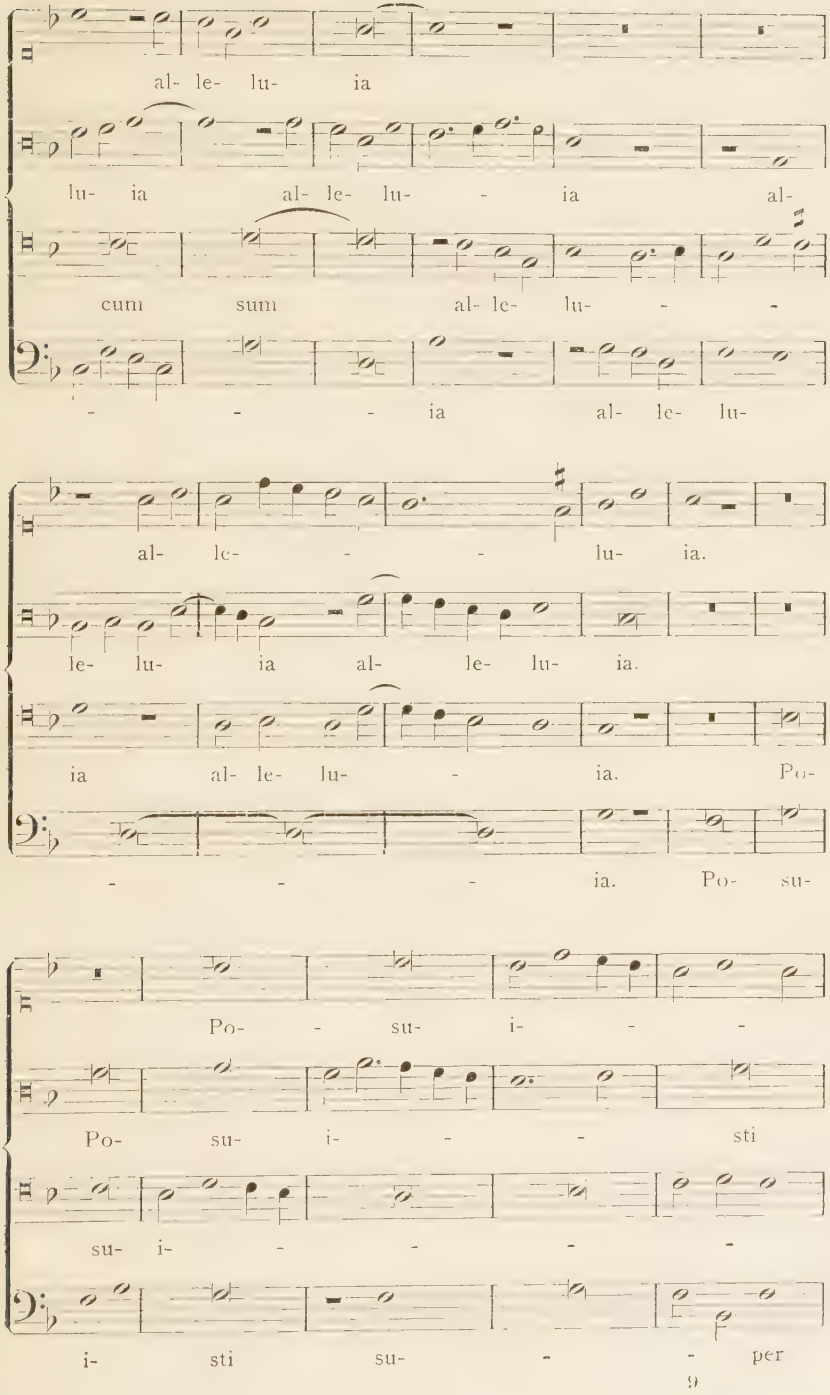


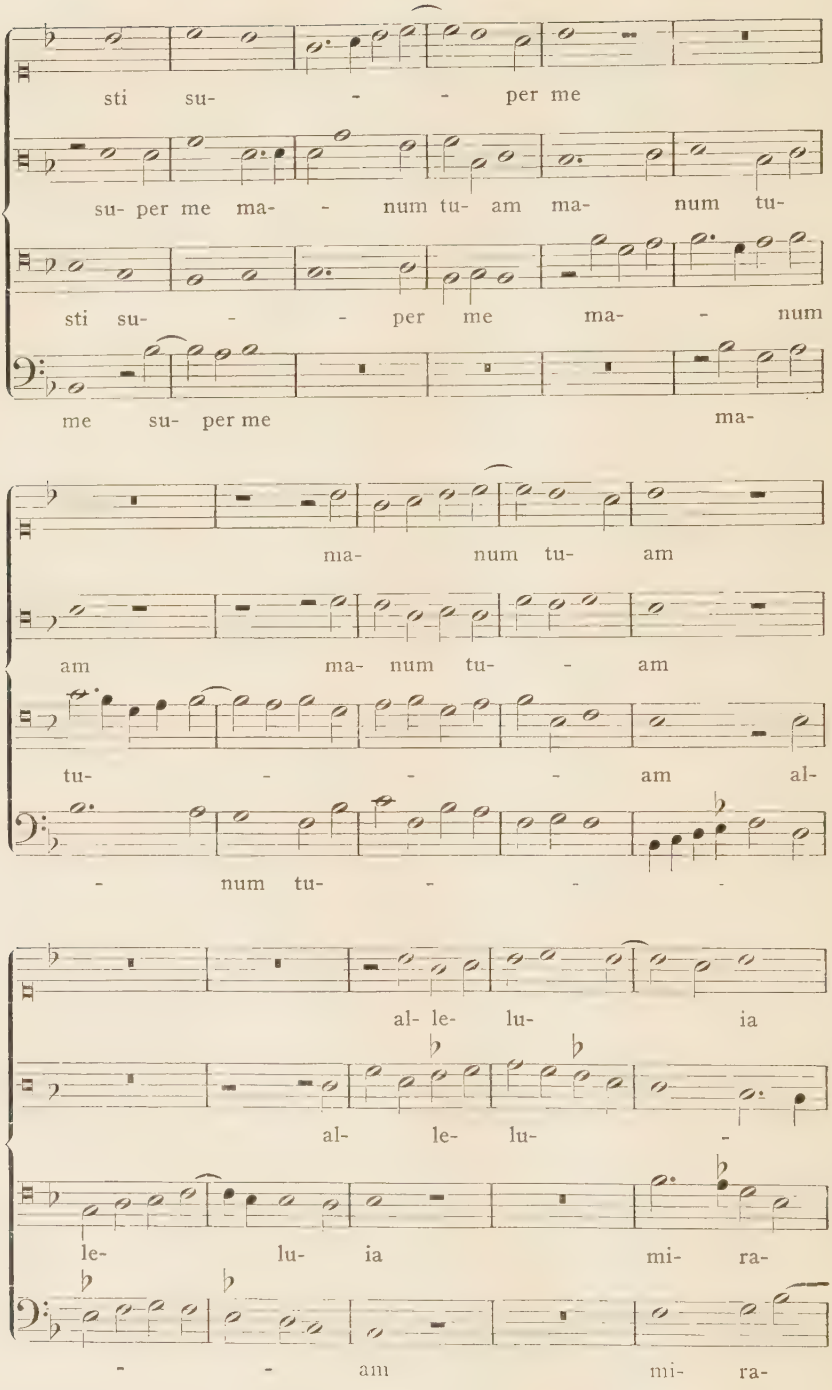
Alle andern Gesänge von Ascensio sind anonym; man darf aber annehmen, daß auch sie von deutschen Komponisten stammen.

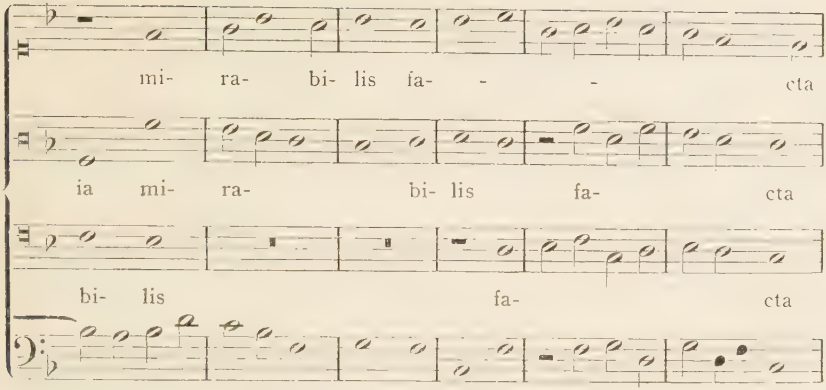
III. Introitus Resurrexi.

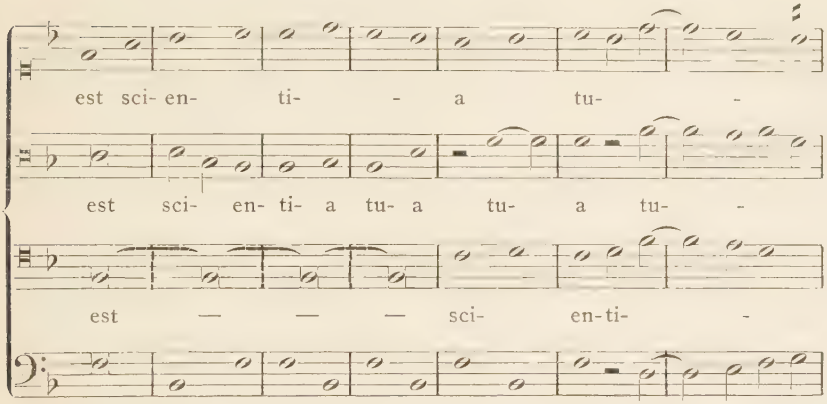
Jo. Galliculus.

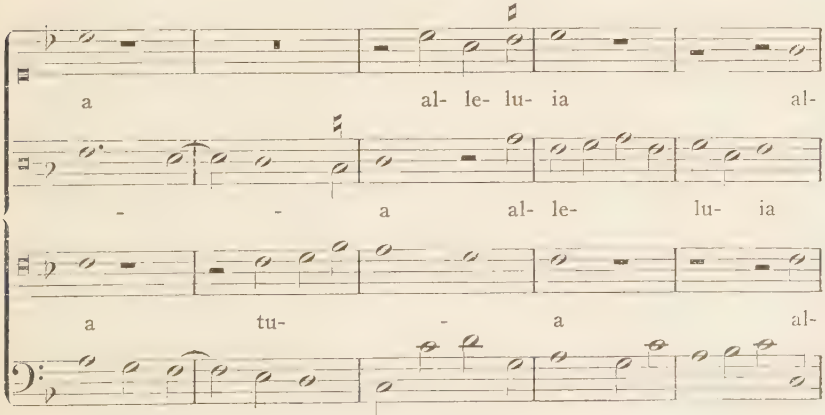


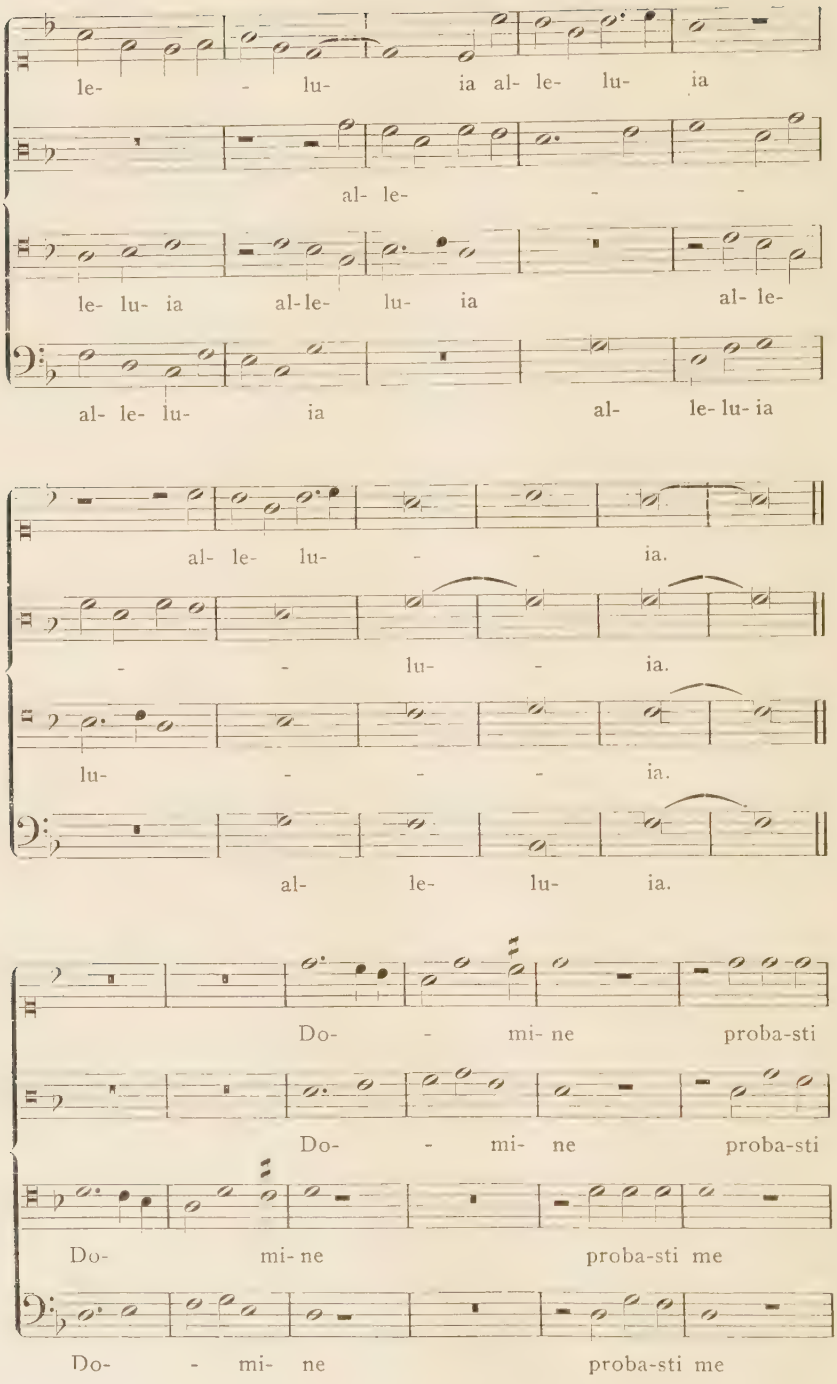

al- le- lu- ia
lu- ia al- le- lu- - ia al-
cum sum al- le- lu- - -
- - - ia al- le- lu-
al- le- - - lu- ia.
le- lu- ia al- le- lu- ia.
ia al- le- lu- - ia. Po-
- - - ia. Po- su-
Po- - su- i- - -
Po- su- i- - - sti
su- i- - - - -
i- sti su- - - per

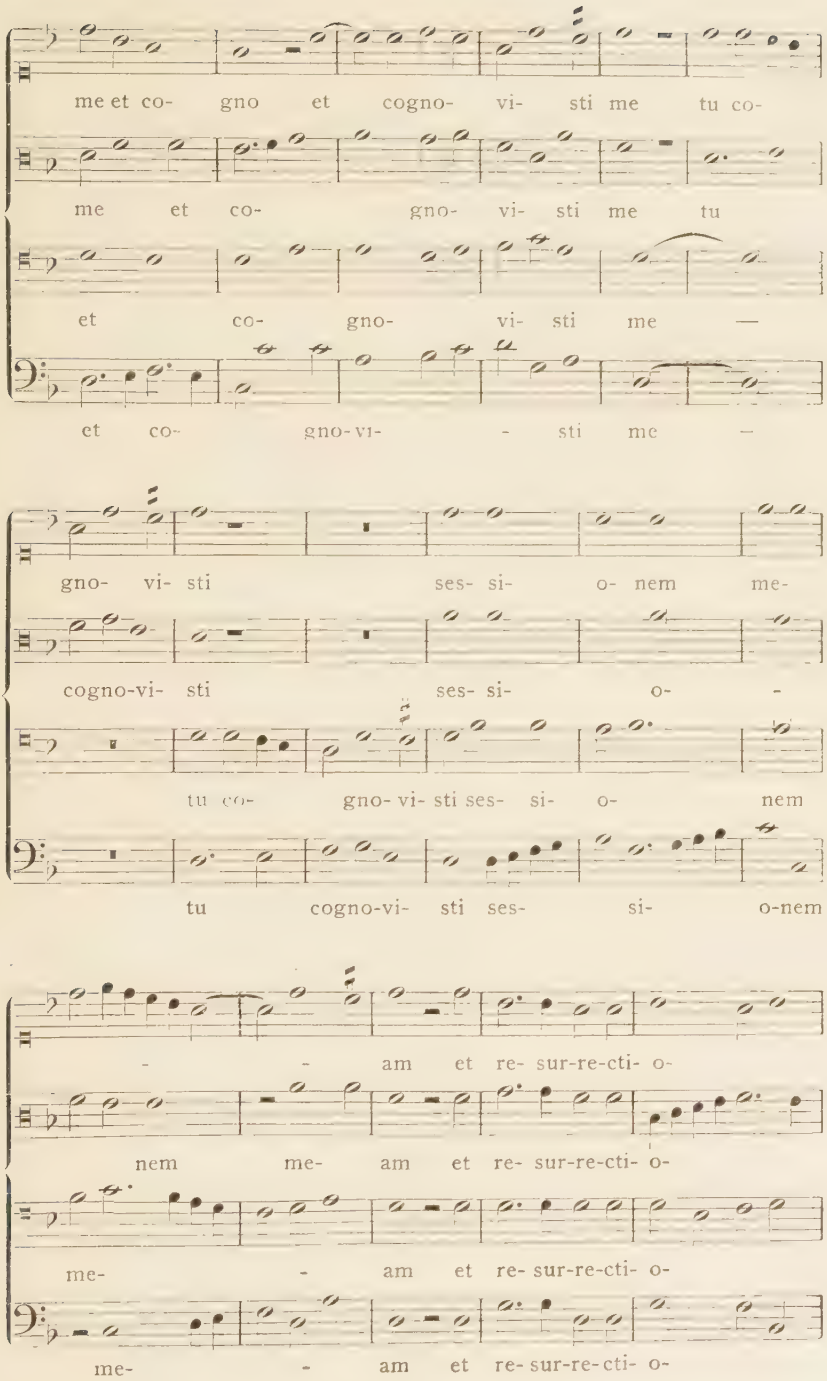

sti su- - - per me
su- per me ma- - num tu- am ma- num tu-
sti su- - - per me ma- - num
me su- per me ma-
ma- num tu- am
am ma- num tu- - am
tu- - - - am al-
- num tu- - - -
al- le- lu- ia
al- le- lu- -
le- lu- ia mi- ra-
- - am mi- ra-

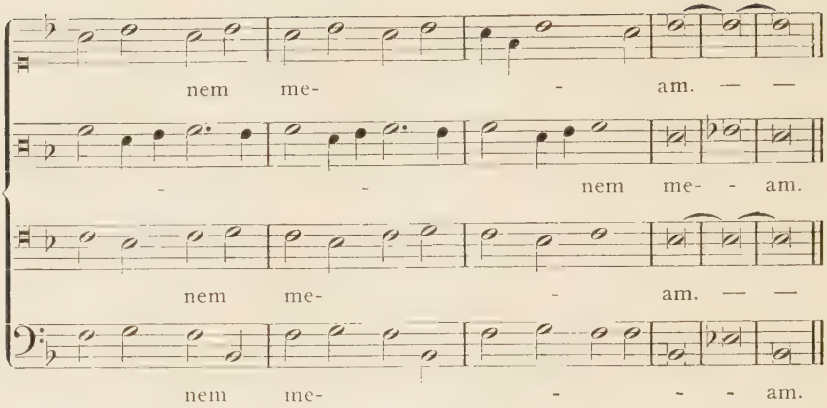

mi- ra- bi- lis fa- - - cta
ia mi- ra- bi- lis fa- cta
bi- lis fa- cta
- bi-lis fa- cta est fa- cta


est sci- en- ti- - a tu- -
est sci- en- ti- a tu- a tu- a tu- -
est — — — sci- en-ti- -
est sci- en- ti- a tu- a tu- -


a al- le- lu- ia al-
- - a al- le- lu- ia
a tu- - a al-
- - a al- le- - lu- ia

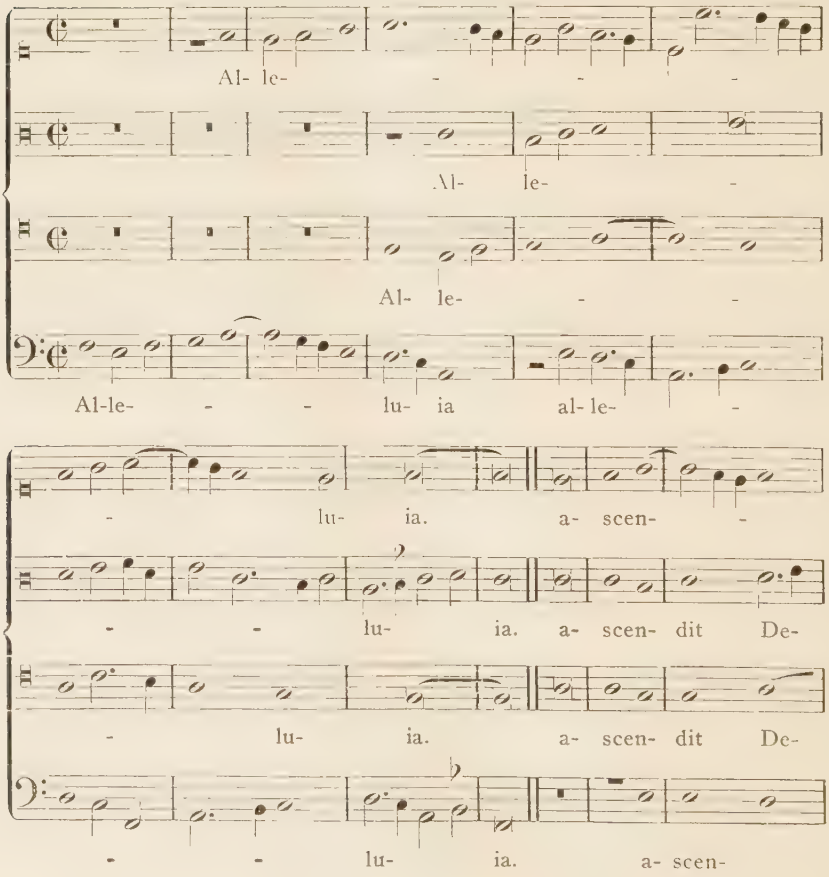

le- - lu- ia al- le- lu- ia
al- le- - -
le- lu- ia al-le- lu- ia al- le-
al- le- lu- ia al- le-lu-ia
al- le- lu- - - ia.
- - lu- - ia.
lu- - - - ia.
al- le- lu- ia.
Do- - mi- ne proba-sti
Do- - mi- ne proba-sti
Do- mi- ne proba-sti me
Do- - mi- ne proba-sti me

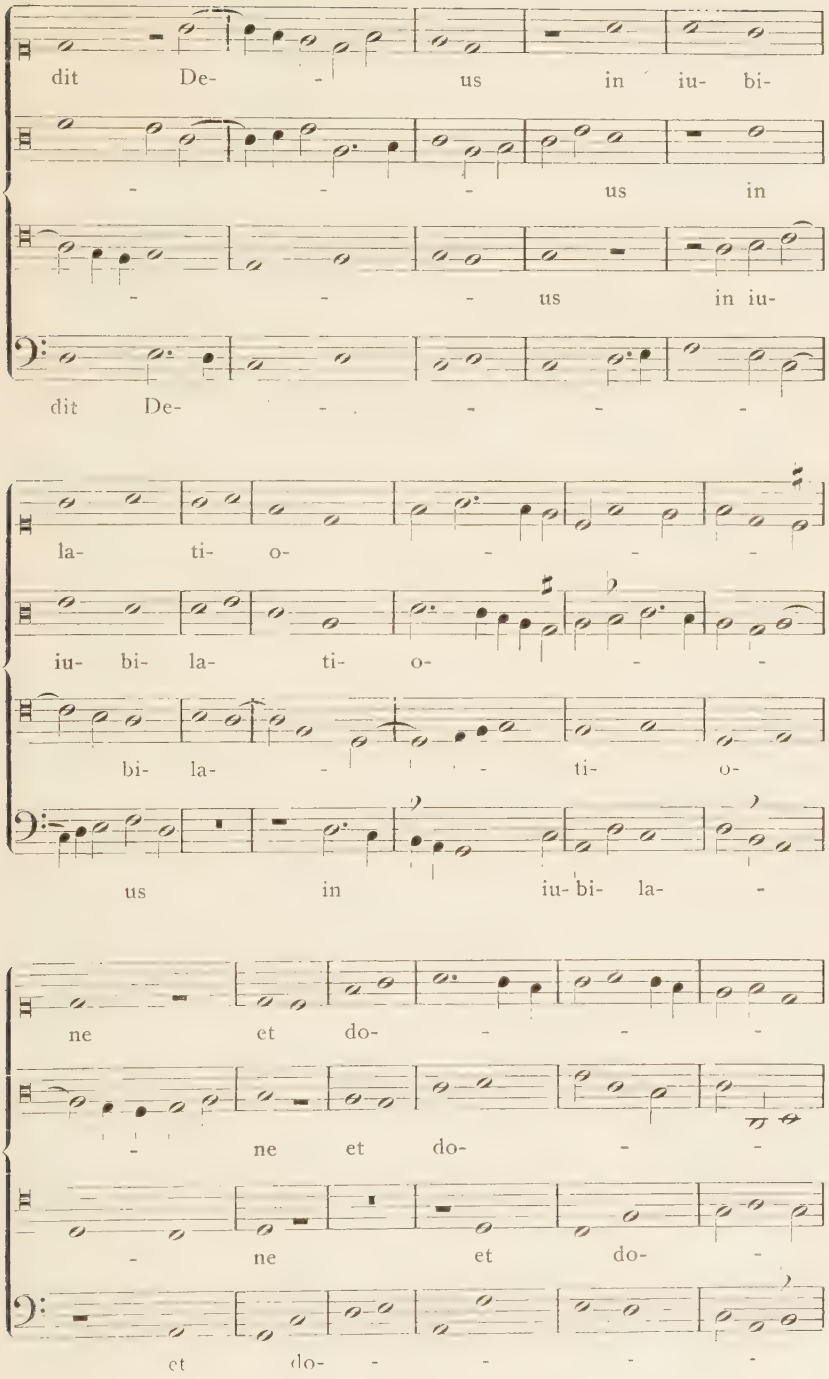

me et co- gno et cogno- vi- sti me tu co-
me et co- gno- vi- sti me tu
et co- gno- vi- sti me —
et co- gno-vi- - sti me —
gno- vi- sti ses- si- o- nem me-
cogno-vi- sti ses- si- o- -
tu co- gno- vi- sti ses- si- o- nem
tu cogno-vi- sti ses- si- o-nem
- - am et re- sur-re-cti- o-
nem me- am et re- sur-re-cti- o-
me- - am et re- sur-re-cti- o-
me- - am et re- sur-re-cti- o-

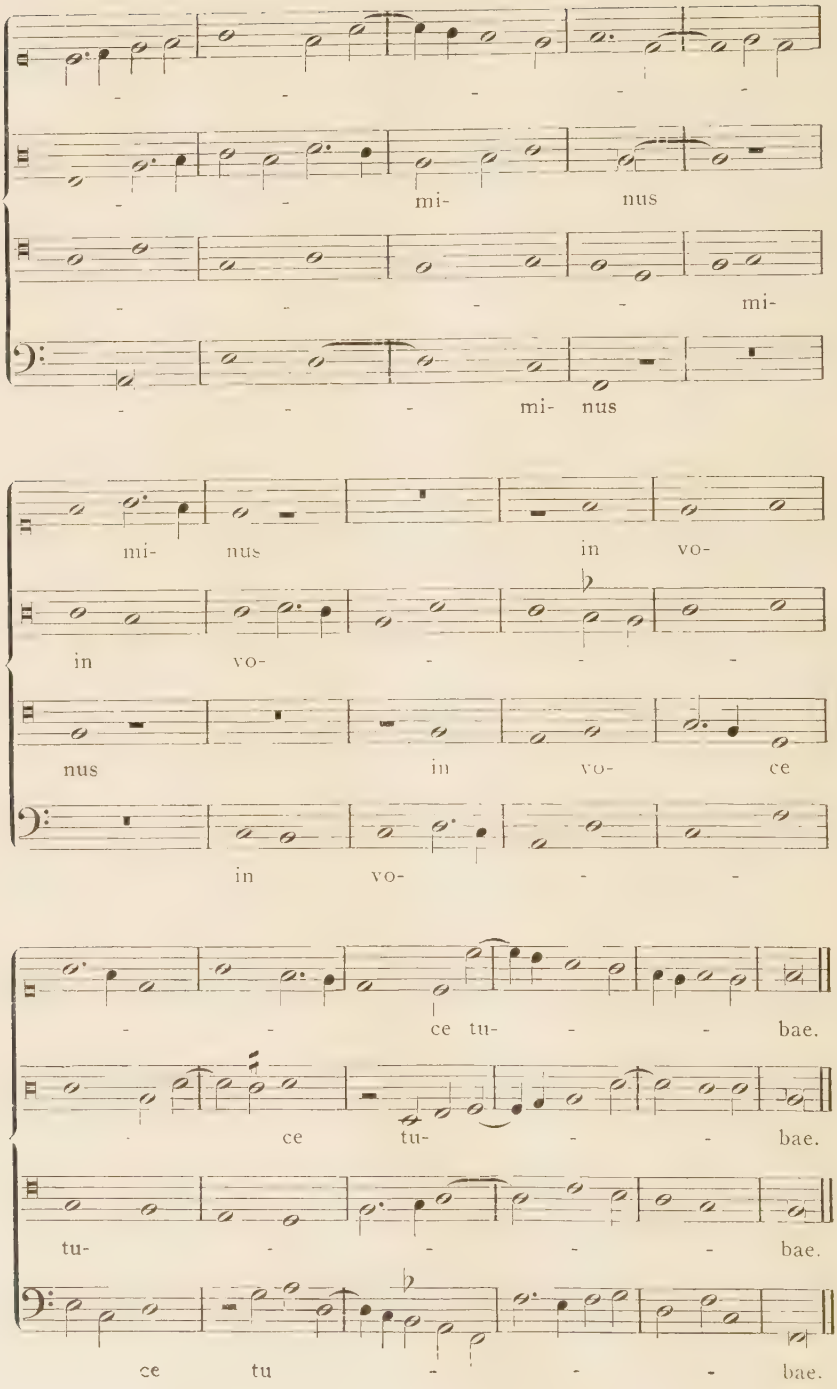


All. V. Ascendit Deus.

Th. Stolzer.




dit De- - us in iu- bi-
- - - us in
- - - us in iu-
dit De- - - - -
la- ti- o- - - -
iu- bi- la- ti- o- - -
bi- la- - - - ti- o-
us in iu- bi- la- -
ne et do- - - -
- ne et do- - -
- ne et do- -
et do- - - - -


mi- nus
mi-
mi- nus
mi- nus in vo-
in vo-
nus in vo- ce
in vo-
ce tu- bae.
ce tu- bae.
tu- bae.
ce tu bae.

VI. Kapitel.

Die Officia de Nativitate, Circumcisione etc.

Am Schlusse seiner Officia paschalia schrieb Rhau: „Ad Philomouson! haec officia (ut vulgo vocant) pro ratione temporis studiosis musices ad divinas laudes celebrandas mihi impertire visum est; adnitar quoque sedulo, quia hunc meum laborem nemini improbatum iri existimo, ut ecclesiasticae cantiones de spirito sancto et Sancta trinitate non longe subsequantur. Vale."

Von der hier in Aussicht gestellten und wahrscheinlich auch in den Jahren 1539—1544 erschienenen Sammlung von Officien habe ich nichts ausfindig machen können. Dagegen hat sich eine andere, ähnliche Sammlung desselben Druckers erhalten, betitelt:

„Tenor officiorum (ut vocant) de Nativitate, Circumcisione Epiphania domini et Purificatione etc. Tomus primus. Vitebergae apud Georgium Rhau, anno 1545."

Philipp Melanchton schrieb die Vorrede zum Werke. Er sagt darin u. a.: „Non dubium est praecipuam causam esse cur musicae initia humano generi divinitus insita et postea ars excitata sit, ut doctrina coelestis inclusa harmoniis et cantilenis latius propagaretur et longiore posteritatis memoriae tradderetur ..... „Nam et avide audiuntur blandae et dulces melodiae et diaturna eorum memoria est. Quare studia omnium piorum laudanda sunt qui curaverunt olim aut nunc curant suavibus et vere musicis cantilenis includi dicta prophetica et apostolica et doctrinam salutarem de Christo easque cantilenas spargi actum in templis, tum in domestica oblectatione saepe repeti" .... Die Vorrede ist eine Lobrede auf den Gesang; scharfen Tadel aber hat Melanchton für diejenigen, welche die Bedeutung des Gesanges unterschätzen oder denselben gar mißachten.

Nach dem Wappen des Nicolaus Kind folgt die Widmung des Druckers an denselben: „Carissimo ac Venerabili Viro D. Nicolao Kind, L. L. Doctori et Esfeldianae ecclesiae Pastori vigilantissimo, Domino ac affini suo observando Georgius Rhau Typographus

Wittenbergensis gratiam et pacem optat in Christo Jesu.“ Aus der Widmung geht hervor, daß Rhau diese Gesänge, die er „Genethliaca“ nennt, bereits früher zu publizieren versprochen hatte.

Der Inhalt ist folgender:

Int. *Puer natus* v. Thom. Stolzer.
All. ℣. *Dies sanctificatus* v. Thom. Stolzer.
Prosa *Grates nunc omnes* v. Thom. Stolzer.
Alia prosa *Grates nunc* v. Thom. Stolzer.
Int. *Puer natus* v. Adam Rener.
All. ℣. *Dies sanctificatus* v. A. Rener.
Sequentia *Per quem fit* v. A. Rener.
Com. *Viderunt omnes* v. A. Rener.
Int. *Puer natus* v. A. Rener.
Prosa *Grates nunc* v. A. Rener.
Int. *Puer natus* v. Lud. Senfl.
All. ℣. *Dies sanctificatus* v. Lud. Senfl.
Sequentia *Per quem fit* v. Lud. Senfl.
Prosa *Grates nunc* v. Lud. Senfl.
Com. *Viderunt omnes* v. Lud. Senfl.
Int. *Puer natus* v. Joh. Galliculus.
Kyrie, Et in terra v. Joh. Galliculus.
Sequentia *Grates nunc* v. J. Galliculus.

Tertia missa v. Ad. Rener.

Int. *Puer natus.*
All. ℣. *Dies sanctificatus.*
Sequentia *Per quem fit.*
Com. *Viderunt omnes fines.*
Int. *Puer natus* v. Sixt. Dietrich.
Sequentia 5 voc. *Grates nunc* v. Sixt. Dietrich.
Int. I. Hen. Isaak: *Puer natus.*
All. ℣. *Dies sanctificatus* v. H. Isaak.
Sequentia *Per quem fit* v. H. Isaak.
Com. *Viderunt omnes* v. H. Isaak.

Quarta missa v. Ad. Rener.

Int. *Puer natus.*
All. ℣. *Dies sanctificatus.*
Sequentia *Per quem fit.*
Com. *Viderunt omnes.*
Int. *Puer natus* v. Heinr. Fink.
Prosa *Grates nunc* v. Heinr. Fink.
Int. II. Hen. Isaak: *Puer natus.*
All. ℣. *Dies sanctificatus* v. H. Isaak.
Prosa *Grates nunc* v. A. de Bruck.
Evangelium Joh. I *In principio erat,* 5 partes v. Balth. Resinarius.

Missa in Gallicantu v. Lud. Senfl.

Int. *Dominus dixit ad me.*
All. ℣. *Dominus dixit ad me.*
Evangelium Lucae II: *Factum est autem,* 4 partes v. B. Resinarius.
Com. *In splendoribus* v. L. Senfl.

Missa in Aurora v. Nicolaus Copus.

Int. *Lux fulgebit.*
All. ℣. *Dominus in Syna.*
Sequentia *Huius diei gaudia.*
Evangelium Matthaei I: *Liber generationis J. Chr.* 3 partes v. B. Resinarius.
Com. *Lauda filia* v. Nicolaus Copus.

Officia de Circumcisione.

Int. I Hen. Isaak: *Vultum tuum.*
All. ℣. *Post partum* v. H. Isaak.
Int. II Hen. Isaak: *Vultum tuum.*
All. ℣. *Post partum* v. H. Isaak.
Evangelium Lucae II: *Postque consumati sunt* v. Joh. Lupi.
Com. *Simile homini* v. H. Isaak.

Officia de Epiphania.

Int. *Ecce advenit* v. Thom. Stolzer.
Com. *Vidimus stellam* v. Thom. Stolzer.
Sequentia *Quae miris.*
Evangelium Matth. II: *Cum natus esset,* 3 partes V voc. v. Morales Hispanus.

II. Officium de Epiphania Do. v. Lud. Senfl.

Int. *Ecce advenit.*
All. ℣. *Vidimus stellam.*
Sequentia *Quae miris.*

III. Officium de Epiphania Do. v. Ad. Rener.

Int. *Ecce advenit.*
All. ℣. *Vidimus stellam.*
Sequentia *Quae miris.*
Com. *Vidimus stellam.*
Int. *Ecce advenit* v. H. Isaak.

Officia de Purificatione B. M. V.

Int. *Suscepimus* v. H. Isaak.
Int. *Suscepimus* v. Balth. Resinarius.
Int. *Suscepimus* v. Ad. Rener.
Prosa *Grates nunc* v. Joh. Reusch.
Evangelium Lucae II: *Postquam completi sunt.*
Summum Sanctus; Benedictus (Mariae filius) etc.
Com. *Responsum accepit* v. Sixt. Dietrich.
Antiph. *Ecce completa sunt.*

Die umfangreiche Sammlung — es sind zusammen etwa 80 Tonsätze — ist nicht ohne Plan angeordnet. Am reichsten bedacht von allen Festen ist Weihnachten. So hat Adam Rener allein vier „Messen" für dieses Fest, davon die dritte und vierte ausdrücklich gekennzeichnet sind als tertia missa, quarta missa. Jede dieser Messen umfaßt in der Regel drei Propriumsstücke: Introitus, Alleluiavers und Communio; dazu kommt fast immer die Sequenz oder Prosa. Mit derartigen Messen sind auch andere Komponisten vertreten, so Ludwig Senfl, Heinrich Isaak, Thomas Stolzer. Manchmal fehlt die Communio, oder neben der Prosa ist noch eine alia Prosa vorhanden, oder Sequenz und Prosa nebeneinander. Neben diesen Gesängen, die im genannten Zusammenhang immerhin auf eine gewisse Einheit Anspruch machen können — auch Isaak hat in seinem Choralis Constantinus II immer diese vier Gesänge: Introitus, Alleluiavers, Sequenz und Communio zusammengestellt — finden sich in der Sammlung für Weihnachten einzelne Bruchstücke. Die secunda missa von Ad. Rener besteht nur aus Introitus und Sequenz, Galliculus ist neben einem Introitus noch mit Kyrie, Et in terra und Sequenz vertreten usw. Ad. de Bruck hat die Sequenz *Grates nunc omnes* in drei Teilen als Duo, Trio und Quartett vertont. Mit dem Evangelium des Balthasar Resinarius schließen die Gesänge, alle für die dritte Messe von Weihnachten bestimmt, 38 Gesänge, darunter 11 Introitus *Puer natus*, 7 Alleluiaverse *Dies sanctificatus*, 5 Communionen *Viderunt omnes* usw., fürwahr eine große Auswahl. Die Sequenz *Grates nunc omnes*, eines der Lieblingsstücke Luthers, ist achtmal verschieden komponiert. Auch für die Messe in der Heiligen Nacht und für die zweite in der Morgenfrühe sind vier-

stimmige Gesänge vorhanden: die missa in Gallicantu von Ludwig Senfl, bestehend aus Introitus, Alleluia mit Vers, Communio und dem Evangelium von Resinarius und die Missa in Aurora des Nicolaus Copus mit denselben Gesängen.

Für die andern Feste sind die Gesänge viel spärlicher vorhanden: Circumcisio hat zwei Introitus, zwei Alleluiaverse, eine Communio, alles Gesänge von Isaak und ein Evangelium von Joh. Lupi; Epiphania hat drei „Officia", wie die Gesänge, die zu derselben Messe gehören, dort wiederum genannt sind; sie sind aber ziemlich unvollständig: bald fehlt der Alleluiavers, bald die Communio; ein überzähliger Introitus von Isaak schließt diese Gesänge ab. Bunt durcheinander gewürfelt sind diejenigen von Purificatio: drei Introitus von drei bis vier verschiedenen Komponisten, Prosa, Evangelium, Sanctus, Benedictus, Communio, teilweise ohne Angabe des Autors.

Die Sammlung ist viel reichhaltiger als diejenige vom Jahre 1539, zeigt aber im wesentlichen dasselbe Bild: der Introitus ist bevorzugt, Alleluiavers und Communio sind in fast gleicher Anzahl komponiert, Graduale und Offertorium fehlen vollständig. Das merkwürdigerweise so oft komponierte Evangelium nimmt sich aus wie ein Ersatzstück für das ausgefallene Offertorium. Solche Gesänge zu komponieren, die zudem oft von bedeutender Ausdehnung sind, muß für einen Künstler nicht die dankbarste Aufgabe gewesen sein; vollends zu einer Komposition des liber generationis brauchte es ein großes Maß von Gestaltungskraft und musikalischer Phantasie, schon allein, um nicht monoton zu werden. Sequenz und Prosa gehören zu den Hauptbestandteilen der protestantischen Meßliturgie und wurden von protestantischen Meistern zahlreich komponiert; schon Isaak legte großes Gewicht auf diesen Gesang und sein „Officium", das in der Regel aus Introitus, Alleluiavers, Sequenz und Communio besteht, ist auch dasjenige der protestantischen Meister geworden. Ein Einfluß des Choralis Constantinus gerade nach dieser Richtung ist darum nicht ausgeschlossen. Wohl war er damals (1545) noch nicht der Öffentlichkeit übergeben worden. Viele seiner Kompositionen aber drangen bereits vor ihrer Drucklegung durch Formschneider in die Welt und fanden Verbreitung; das geht u. a. daraus hervor, daß diese Sammlung manche von Isaak bringt, die später im Choralis Constantinus erschienen: 1. Int. *Puer natus*[1], 2. *All. ℣. Dies sancti-*

[1] Diesen Introitus und das folgende Alleluia (ohne Vers) hat Ambros veröffentlicht in seiner Geschichte der Musik, Bd. 5, S. 345 und 349.

ficatus, 3. Sequenz *Per quem fit*, 4. Communio *Omnes fines*, 5. Int. *Vultum tuum*, 6. *All. ℣. Post partum virgo*, 7. Int. *Ecce advenit*. Es ist möglich, daß von den andern sechs Gesängen, die ebenso von Isaak stammen, einige im Choralis Constantinus III wiederkehren.

Mit zahlreichen Kompositionen neben Isaak ist besonders Adam Rener vertreten. Rener ist Belgier von Geburt, wie aus einer Anmerkung S. 6 dieser Sammlung hervorgeht: A. Rener Leodiensis, d. h. von Lüttich. Was wir von seinen Kompositionen wissen, beschränkt sich so ziemlich auf das, was die Sammlung von ihm bringt. Sein Introitus *Puer natus est* (vgl. S. 150ff) ist einer von den wenigen, welcher vollständig, d. h. in allen drei Teilen durchkomponiert ist; nur die erste Hälfte des Psalmverses und der Doxologie sind choraliter zu singen. Hier sei er deswegen besonders aufgenommen, weil er der einzige der ganzen Sammlung, ja überhaupt der erste Introitus, dem wir bisher begegnet sind, ist, der auf diese Weise komponiert ist. Und doch erscheint diese Art den Introitus zu vertonen, als die nächstliegendste:

Intonation:	choraliter,	Antiphon:	mehrstimmig
I. Psalmvershälfte	„	II. Psalmvershälfte	„
I. Hälfte der Doxol.	„	II. Hälfte der Doxol.	„

Diese Anordnung entspricht der früheren, ausschließlich choralischen Gesangsweise und ist direkt von ihr abgeleitet: dem Sologesang entspricht hier der einstimmige Chorgesang, dem choralischen Chorgesang hier die mehrstimmigen Partien. Wenn Isaak und andere Komponisten den dritten Teil, die Doxologie, bei der Komposition übergingen, andere auch noch den Psalmvers, wie es im Contrapunktus durchweg vorkommt, so war das eine freie Behandlung dieses Gesanges, der nun einmal aus diesen drei wesentlichen Bestandteilen zusammengesetzt ist.

Reners Kompositionsweise hat viel gemeinsam mit derjenigen Isaaks. Sein Introitus *Puer natus est* weist direkt auf den älteren Meister hin. Diskant und Tenor sind die bevorzugten Träger des choralischen Hauptgedankens, an dem bisweilen, namentlich zu Beginn eines neuen Teiles, die andern Stimmen imitierenden Anteil nehmen. Psalmvers und Doxologie bringen den Choral bis zum Abschluß fast notengetreu im Diskant. Eine Eigentümlichkeit, die wir bereits in früheren Gesängen beachten konnten (vgl. S. 68, wo sie indessen weniger auffällt, weil die Fortsetzung der Choral-

melodie in der Unterquart durch den Tenor von den andern Stimmen verdeckt wird), macht sich bemerkbar beim Eintritt der mehrstimmigen, zweiten Hälfte des Psalmverses (vgl. S. 153): Die Imitation in der Quint erfolgt vor derjenigen im Einklang oder in der Oktav; dadurch gerät der Baß in einen gewissen Gegensatz zu der Choralmelodie, deren Fortsetzung er zuerst beginnt und erscheint nicht als deren logische Weiterführung; diese beginnt erst mit dem Eintritt des Tenors. Ähnliche Stellen finden sich zu Beginn desselben Introitus (vgl. S. 150). Reners Introitus ist von ganz hervorragend klanglicher Schönheit; namentlich gilt dies von Psalmvers und Doxologie, die durch Verlegung der Choralmelodie in den hohen Diskant sehr effektvoll sind. Denselben Introitus *Puer natus* hat Rener noch dreimal komponiert. Alle vier Kompositionen zeigen fast dasselbe Gesicht; sie haben dieselbe Auffassung und Anlage und verwerten dieselben Choralmotive. Vollständig verschieden komponiert von den früheren Gesängen sind diejenigen der Missa quarta. Die Choralstimme kehrt unverändert im Tenor als cantus firmus wieder (wie wir bereits bei den Gesängen des Contrapunctus gesehen), wodurch die Zusammengehörigkeit der vier Gesänge (Introitus, Alleluiavers, Sequenz und Communio) dargetan ist. Daß Rener diese beiden grundverschiedenen Behandlungsweisen des Chorals nebeneinander beibehält, ist eigentümlich; gerne möchte man annehmen, daß diese Missa quarta zu seinen früheren Schöpfungen gehört und er, dem Zuge der Zeit folgend, erst später die andere Kompositionsweise vorgezogen, die er in allen andern elf Gesängen der Sammlung angewandt. Aber gerade die Gesänge dieser letzten Messe zeichnen sich aus durch ausgeprägten Wohllaut, wie wir ihn in dem Maße bei den übrigen nicht finden.

Thomas Stolzer, von dem schon die vorhergehende Sammlung einige Gesänge brachte, Schlesier von Geburt und Kapellmeister in Pest, ist in diesem Werk mit acht Gesängen vertreten. Wie dort, gestattete er sich auch hier in manchen Gesängen große Freiheiten. An feste Gestaltung und konsequenten Aufbau des Introitus z. B. dachte er nicht. In seiner Satzweise aber weicht er nicht stark ab von den andern Komponisten. Sie alle komponieren nach demselben Schema, wie gerade der Introitus *Puer natus est* beweist, der zehnmal verschieden komponiert vorkommt und zehnmal fast dasselbe Gesicht zeigt. Der Anfang ist immer derselbe; immer wiederholen sich dieselben Quintensprünge auf *puer* und *et filius*,

die aus dem Choral herübergenommen sind und von den einzelnen Stimmen der Reihe nach imitiert werden; ebenso stimmen im allgemeinen überein die Anfänge der einzelnen Teile, die, im Anschluß an die Perioden der Choralstimme, deutlich bemerkbar sind; die gleichen hervorragenden Choralstellen werden immer wieder zu Melodiegängen verwertet. Schon aus den einzelnen Stimmbüchern ist die Anlehnung an den Choral deutlich erkennbar: kurze Stellen, aber auch längere Reihen von Ligaturen und langen Notenwerten wechseln ab mit leichtem, zierlichem Passagenwerk von Minimen und Fusen. Jenes ist gewöhnlich die unveränderte Choralmelodie, dieses sind die freien umspielenden Zutaten des Komponisten. Nur in melismenreichen Gesangstücken, wie den Alleluiaversen, werden nicht selten auch die Choralmotive in die schnellen Notenbewegungen hineinbezogen, verändert und recht oft gekürzt. Man sieht, die Verwertung des Chorals in mehrstimmigen Propriumsgesängen war keine willkürliche, sondern wie durch eine lange und von zahlreichen Meistern anerkannte Tradition geregelt. Sind sich so die Gesänge äußerlich im allgemeinen ziemlich gleich, zeigen sie doch auch wieder bedeutsame Unterschiede. Ein Introitus *Puer natus est* von Heinrich Isaak oder von Ludwig Senfl ist gewiß musikalisch wertvoller als die gleiche Komposition eines Sixt Dietrich oder Thomas Stolzer: das Maß persönlicher Begabung, das sich namentlich in der thematisch-imitatorischen Verwertung der Choralmotive in Verbindung mit den freien melismatischen Zutaten des Komponisten zeigt, in der maßvollen Verwendung dieser beiden und in der harmonisch-homophonen Behandlung des Tonmaterials drückt jedem Gesang sein individuelles Gepräge auf. So sind gerade die zehn Introituskompositionen über die liturgische Choralmelodie des *Puer natus est* für uns heute Prüfsteine, die von dem persönlichen Können des einzelnen Komponisten Zeugnis ablegen.

Von Ludwig Senfl überliefert die Sammlung an Propriumsgesängen, Introitus, Alleluiavers und Communio für die dritte Messe von Weihnachten, die Missa in Aurora mit denselben Stücken und für Epiphania Introitus und Alleluiavers, im ganzen elf Gesänge. Senfl liebt es, die Choralmelodie in den Baß und in den Tenor zu verlegen[1] (vgl. z. B. Introitus *Puer natus* S. 155).

[1] In seiner Abhandlung über Heinrich Isaak in der Allgemeinen deutschen Biographie, Bd. XIV S. 601 ff., schreibt O. Kade, daß Isaak den Choral meist in den Baß, weniger in die Oberstimmen verlege; für den Choralis

Wie frisch und lebendig dieser Introitus klingt! Diskant und Alt, beide fast immer in bemerkenswert hoher Lage, wetteifern miteinander, während die beiden Unterstimmen in gedehnten Notenwerten und beinahe kanonmäßig die Choralmelodie vortragen. Die Verschiedenheit der modalen Auffassung von Baß und Tenor tritt klar hervor durch die Anwendung des *b* im Baß[1].

In der Stimmführung, im häufigen Modulieren und Kadenzieren innerhalb desselben Gesanges hat Senfl viel gemeinsam mit seinem Lehrer. Auffälliger noch als bei diesem ist die häufige Trennung der Sätze durch Pausen, die Auflösung der Melodie in kleine Stücke. Unter der großen kontrapunktisch-imitatorischen Kunst leidet nicht nur der oft sinnlos auseinandergerissene Text, sondern auch die Harmonie. Senfl legt großes Gewicht auf selbständige, ausdrucksvolle Stimmführung, führt aber dabei die Melodie recht oft bis an die Grenzen natürlich schöner und ungezwungener Sangbarkeit. Die Harmonie ist manchmal etwas dünn, ihre Bestandteile weit auseinanderliegend, wodurch der Zusammenhang verloren geht und der Wohllaut Schaden leidet. An schöner Stimmführung dürfte Senfls Introitus *Puer natus* alle andern derselben Sammlung überragen, an Wohlklang müßte er vor manchem andern zurücktreten.

Der Introitus *Dominus dixit* (vgl. S. 160) erinnert in der Stimmenbehandlung an den bereits genannten. Hier wie dort liegt die Choralweise in den Unterstimmen, kanonartig verwendet; dazu kontrapunktieren Diskant und Alt frei und schließen beide mit sehr interessantem Schlußmelisma auf *te*.

Lebhaft gestaltet ist besonders der Psalmvers, ein Gegenstück zu so manchen andern, die dort, wo die treibende Kraft des Chorals sie im Stiche läßt, gleich auch in Monotonie verfallen.

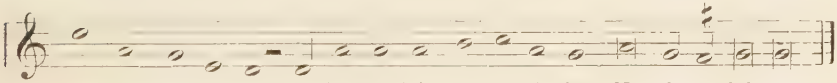
Die Missa in Aurora mit ihren drei Teilen ist fast das einzige, was von Nicolaus Copus bisher an Kompositionen bekannt ist; die drei Propriumsgesänge sind hier wiedergegeben (vgl. S. 163ff). Sie sind auf eigentümliche Weise miteinander und zugleich mit der Sequenz *Huius diei gaudia* verbunden, nämlich durch das Lied: „Gelobet seist du, Jesus Christ", das vorreformatorischen Ursprungs

Constantinus I. und II. trifft das, wie oben gezeigt (vgl. S. 41 f) nicht zu, eher vielleicht für den dritten Teil der Arbeit, soweit ihn Senfl nach Isaaks Tod übernommen hat.

[1] Vgl. Ambros: Geschichte der Musik, Bd. V. S. 345.

ist und in der protestantischen Liturgie des 16. Jahrhunderts meist im Anschluß an die Sequenz *Grates nunc omnes* gesungen wurde. So berichtet auch Wizel in seinem Psalterium ecclesiasticum 1550, S. 56: „Sonderlich wird an diesem Fest der kurtz Sequenz: „grates" genent, gesungen . . . und darauf unsere Alten sungen: gelobet seystu Jesu Christ" . . .[1] In der Wittenberger Kirchenordnung 1533 heißt es: „Auff Weihnachten bis auf Purificationis soll man den sequentz grates nunc omnes den ersten Vers dreymal und den letzten einmal singen, auch darunter ordentlich mit einteilen die verse vom gesang Gelobet seistu Jesu Christ, daß sie gleich auskommen[2]". Copus verbindet das Lied mit der andern Sequenz „Huius diei gaudia", und zugleich mit den drei Propriumsgesängen auf diese Weise: Die erste Strophe singt der Diskant während des Introitus, die zweite der Tenor während des Alleluiaverses, die vier folgenden Strophen sind auf die Sequenz verteilt und durchweg im Diskant. Die letzte Strophe in der Communio ist dem Diskant zugeteilt (vgl. S. 171).

Die Melodie des Liedes lautet nach Michael Vehes Gesangbuch 1537 also:



In derselben Fassung kehrt sie in den verschiedenen Gesängen wieder, gelegentlich durch ausschmückende Zutaten, kadenzierende Modulationen usw. erweitert. Zur thematischen Verwertung gelangt sie in keiner der übrigen Stimmen. Bemerkenswert ist die elegante, flüssige Stimmenführung; Alt, Baß und Tenor wetteifern miteinander, und geschmeidig durchdringen sie sich gegenseitig, daß das Stimmgewebe oft recht dicht und schwer durchsichtig wird; dabei sind die Melodien von einer gewissen Großzügigkeit und Ausdehnung, ohne in ihrem logischen Fluß durch Pausen gehemmt zu werden; dadurch erhält der erste Teil des Introitus etwas Geschlossenes.

[1] Vgl. W. Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. I. S. 274.
[2] Vgl. R. v. Liliencron: Liturgisch-musikalische Geschichte, S. 18.

Anders der *All. Ÿ.* Dominus in Syna. Der melodische Fluß der Stimmen kommt hier etwas zur Ruhe; arm an melodischen Schönheiten sind sie darum keineswegs. Ich verweise nur auf die echt niederländischen Sequenzenbildungen mit ihren prächtigen Steigerungen auf *praecinxit* im Diskant und Baß.

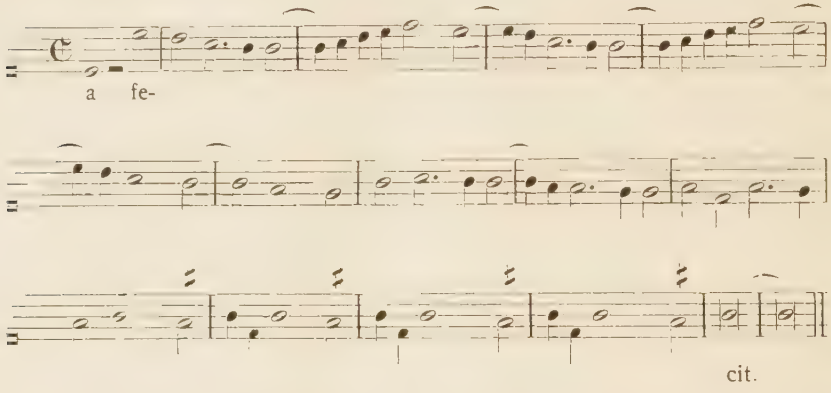
Nicolaus Copus ist, nach diesen drei Tonsätzen zu schließen, ein bedeutendes Talent von ursprünglicher Frische und Lebendigkeit; er verbindet große technische Fertigkeit mit musikalischem Empfinden, melodischen Sinn mit sicherem harmonischen Gefühl.

Was an der Missa in Aurora noch besonders interessiert, das ist die Art und Weise, mit der die drei Gesänge, Introitus, Alleluiavers und Communio, miteinander verkettet erscheinen. Es spielt sich hier im Grunde genommen ein gleicher Vorgang ab, den das Ordinarium an sich erfahren und der für seine zukünftige Gestaltung von wesentlichem Einflusse ward. Wie nämlich die Messe ursprünglich nichts anderes ist als die Zusammenstellung der fünf Stücke des Ordinariums, wie sie dann im 15. Jahrhundert durch Übernahme desselben Tenors alle Teile zu einem geschlossenen Ganzen, zu einer zyklischen Form einigt, so macht hier die Missa in Aurora den Versuch, die Propriumsgesänge sich gegenseitig näher zu bringen und miteinander zu verknüpfen. Fast alle mehrstimmigen Vertonungen der Propriumstexte bis dahin und später sind über den Tenor geschaffen worden, die originale, liturgische Choralmelodie. Eine geschlossene Form der fünf Propriumsgesänge war also auf diesem Wege nicht zu erreichen, da die liturgischen Propriumsteile tonartlich und melodisch selbständig sind, so daß z. B. auf einen Introitus des ersten Tones ein Graduale des fünften oder ein Alleluiavers des vierten Tones folgen kann. Eine geschlossene Form war nur zu erreichen in der Richtung und auf dem Wege, den die Messe gegangen war: Trennung vom jeweiligen liturgischen Tenor und Zusammenfassung aller fünf Stücke unter die Herrschaft einer einzigen Tonweise. Diesen Weg hat die Missa in Aurora eingeschlagen, ist ihn aber nur zur Hälfte weitergegangen und hat ihn nicht vollendet. Das Band, das die vier Gesänge zu einer gewissen Einheit zusammenhält, ist das Kirchenlied „Gelobet seist du, Jesu Christ“. Dieses Band ist aber nicht sehr straff gezogen: Einmal hat das Lied, das fast durchweg, ausgenommen im Alleluiavers, dem Diskant zugeteilt ist, nicht dieselbe Kraft über die andern Stimmen, wie etwa der Cantus firmus, der Tenor in der ältern, kontrapunktischen Schreibweise.

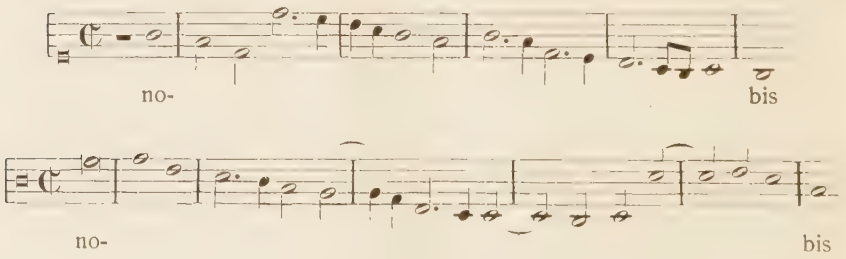
Als thematisches Material wird es von den andern Stimmen nie benutzt, dagegen zeigt sich mancherorts ein Anlehnen an die liturgische Choralmelodie (Introitus: *quia natus — princeps pater — cuius regni;* Alleluiavers: *dominus regnavit — induit dominus;* Communio: *ecce rex tuus venit* etc.). Tonartlich scheint allerdings das Lied in allen Gesängen, wenigstens äußerlich ausschlaggebend zu sein (gleiche Vorzeichen in allen Gesängen!). Diese durchgehende Tonalität ist aber nicht allzu stark ausgeprägt; die verschiedenen Schlüsse zeigen, daß sie mehr eine rein äußerliche ist und ihren Grund hat in der Transposition des Liedes aus seiner Urgestalt in die höhere Quart. Die eigenartige Anlage der Missa in Aurora scheint in letzter Linie weniger ein bewußter Versuch zu sein, die drei Gesänge einander näher zu bringen durch das gleiche thematische Material, als vielmehr eine Fortsetzung des schon von Isaak unternommenen Experimentes, in demselben Gesangstück zwei verschiedene Themen (Choral und Kirchenlied) zu verwenden (vgl. oben S. 63ff. und S. 69 ff.), wobei immerhin die Ausdehnung dieses Kirchenliedes auf sämtliche Gesänge des betreffenden Propriums einer nicht unbedeutenden Neuerung gleichkam. Da sie aber auf protestantischem Boden erwachsen ist, der solche Freiheiten in liturgischen Gesängen eher gestattete als die katholische Meßliturgie, so war eine Fortsetzung dieses Versuches, der in anderer, ähnlicher Form und bei Herbeiziehung eines lateinischen, nicht deutschen Gesanges (z. B. einer Antiphon usw.) von folgenschwerer Bedeutung für die Ausgestaltung des Propriums hätte werden können, auf katholischem Boden ein Ding der Unmöglichkeit.

Von Heinrich Fink bringt die Sammlung einen Introitus *Puer natus est* und eine Prosa *Grates nunc.* Jener Introitus verdient besondere Beachtung wegen der ihm eigentümlichen, seltenen Choralbehandlungsweise. Nachdem die drei oberen Stimmen in gleicher Weise mit dem charakteristischen Quintensprung in die Höhe den Introitus intoniert, beginnt der Baß ganz in der Tiefe in langen Dauerwerten, Note um Note die Choralmelodie des Introitus und hält sie, immer getreu dem Original und dem einmal eingeschlagenen Zeitmaß bis *nobis,* das mit einem frei erfundenen Anhang schließt. Die Choralmelodie übernimmt hierauf in dem vom Baß gleichsam vorgeschriebenen Tempo der Alt bis *humanum eius,* darauf der Diskant bis *nomen eius* und der Tenor bis zum Schluß der Antiphone, wobei in allen drei Fällen jede Stimme, bevor

sie den Choral an die folgende abgibt, sich in melismatischen Kadenzen ergeht. Alle vier Stimmen geben zusammen den vollständigen Choralintroitus. Er dürfte mit seinen 130 Takten alle andern Gesänge seiner Gattung an Länge übertreffen. Fink liebt es, die Melodien durch lange Melismen auszudehnen, wie das folgende Beispiel aus dem Schluß des Psalmverses zeigt:



Dieses Schlußmelisma ist auch merkwürdig wegen der in allen Stimmen auftretenden Wiederholungen von Melodieteilen, wie wir sie in ähnlicher Weise im Choral finden. Die Tautologien in den letzten Takten im Diskant sind ebenso unschön, wie die bereits in einem frühern Introitus von Joh. Galliculus genannten (vgl. S. 134). Der Umfang der Stimmen ist oft ein recht großer. So beträgt derjenige des Diskant in diesem Introitus beinahe zwei Oktaven *(g—f)*, ebenso derjenige des Alt *(c—ā)*. Und diese beiden Grenzpunkte finden sich oft recht nahe beieinander. Man vgl. die folgenden Stellen:



Eitner findet, daß Finks lateinisch kirchliche Tonsätze wenig ansprechend seien. „Sie atmen, gerade wie Senfls lateinische

Motetten noch ganz die starre, harte Empfindung und Ausdrucksweise des 15. Jahrhunderts, welches nur Wert legte auf eine kunstvolle Behandlung des Contrapunctes und den harmonischen Wohlklang ganz außer acht ließ“[1]. Das Urteil trifft für diesen Introitus zum größten Teil zu. Was aber hier dem Wohlklang in erster Linie Abbruch tut, ist nicht so sehr das einseitige Betonen des Kontrapunktisch-Technischen, sondern eine gewisse Unbeholfenheit in harmonischen Dingen, das Suchen und Tasten nach akkordischen Verbindungen, die Aufeinanderfolge von sich widerstreitenden Harmonien.

Weitere Propriumsgesänge bringt die Sammlung von Sixt Dietrich (Introitus *Puer natus est*, auffallend durch seine zahlreichen Wort- und Satzwiederholungen) von Joh. Galliculus, der bereits in der frühern Sammlung vertreten ist, von Balth. Resinarius usw.

Von den Komponisten, die zu der Sammlung anderweitige Gesänge beigesteuert haben, sei nur Joh. Reuschius Rotachensis (Joh. Reusch von Rotach) genannt († 1582). Auf diesen, damals noch jungen Komponisten macht Rhau besonders aufmerksam:

„Hoc primum specimen docti dat musica Reuschi,
Fallimur an posthac his meliore dabit,
Ingenii dotes etenim cum prima iuventus
Monstret naturo tempore qualis erit[2].“

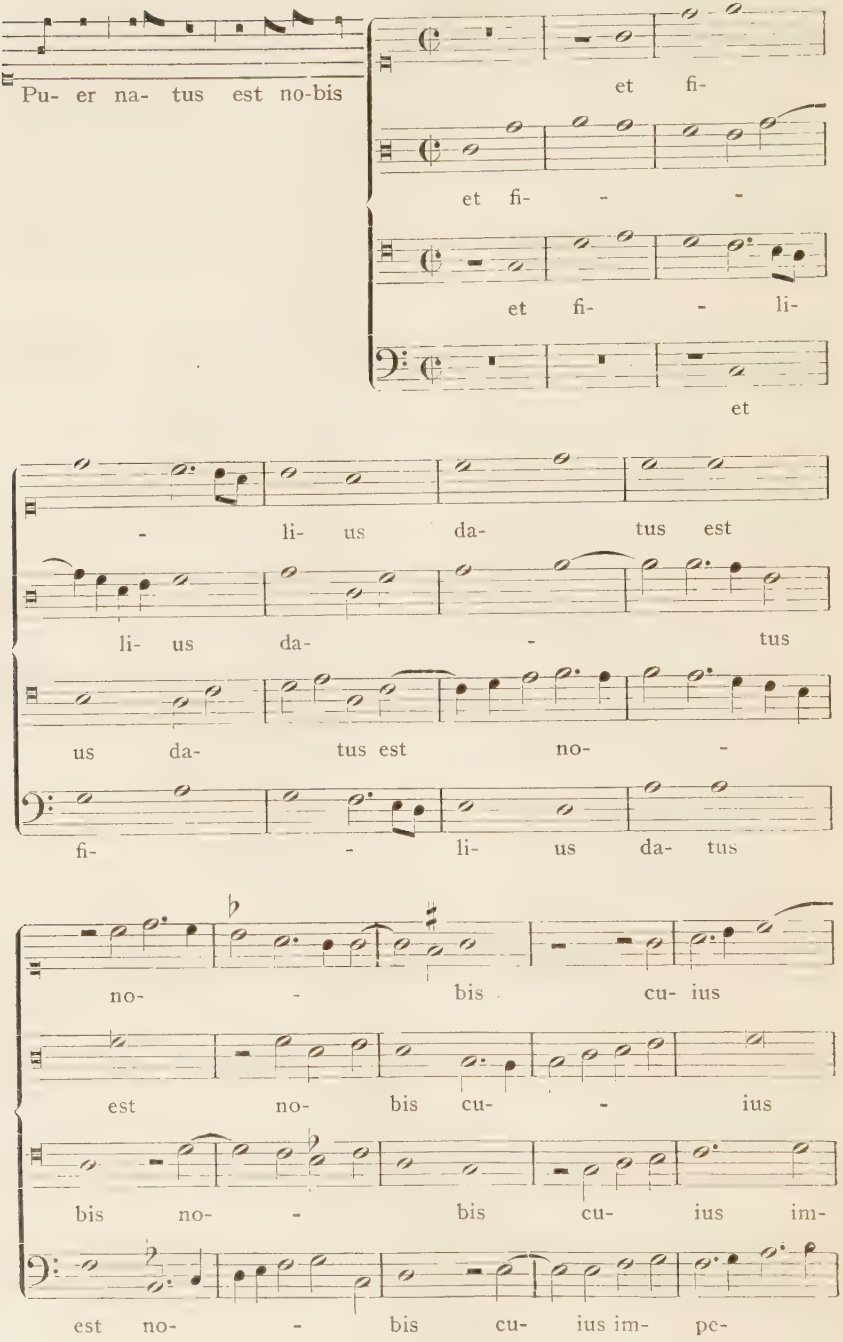
---

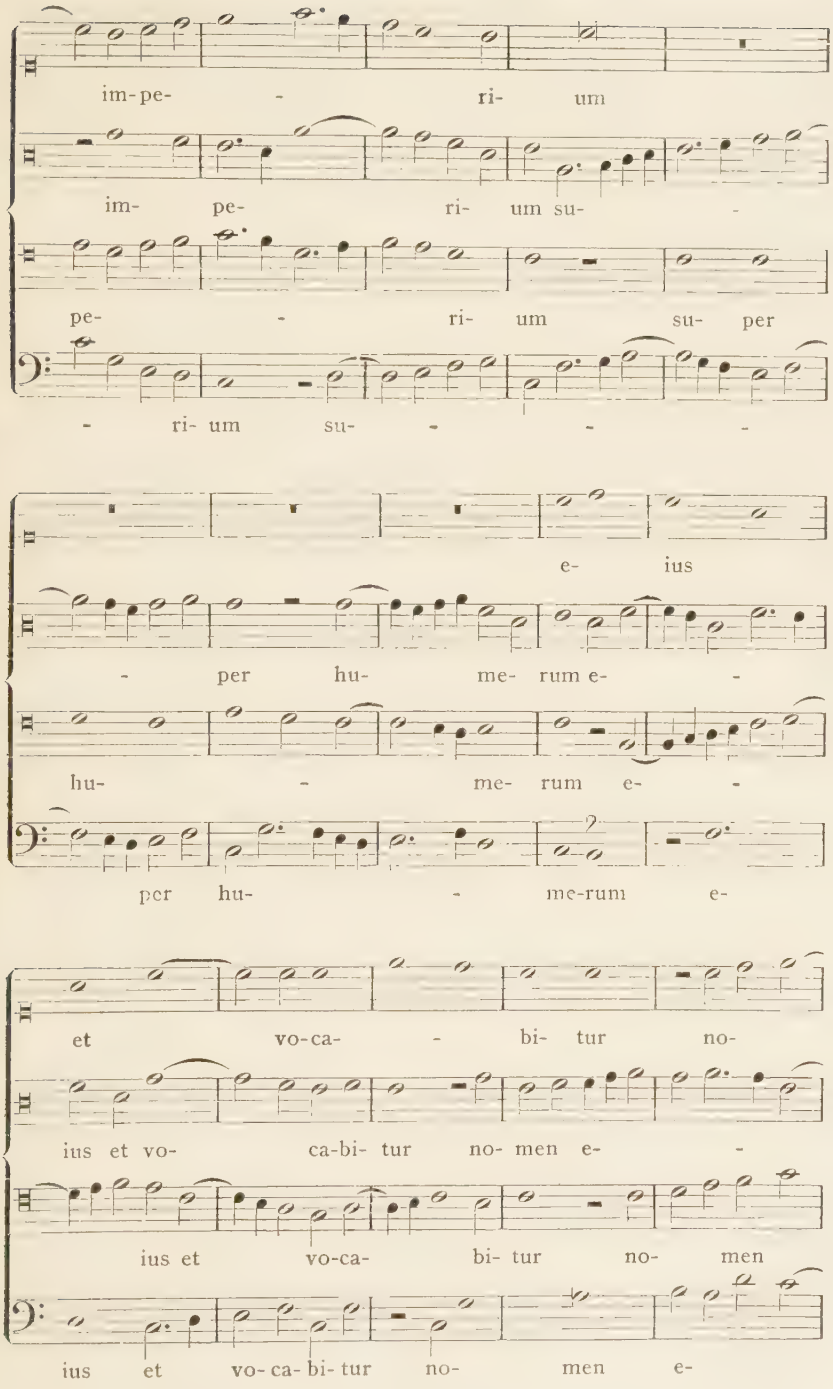
[1] Quellenlexikon, Bd. IV.

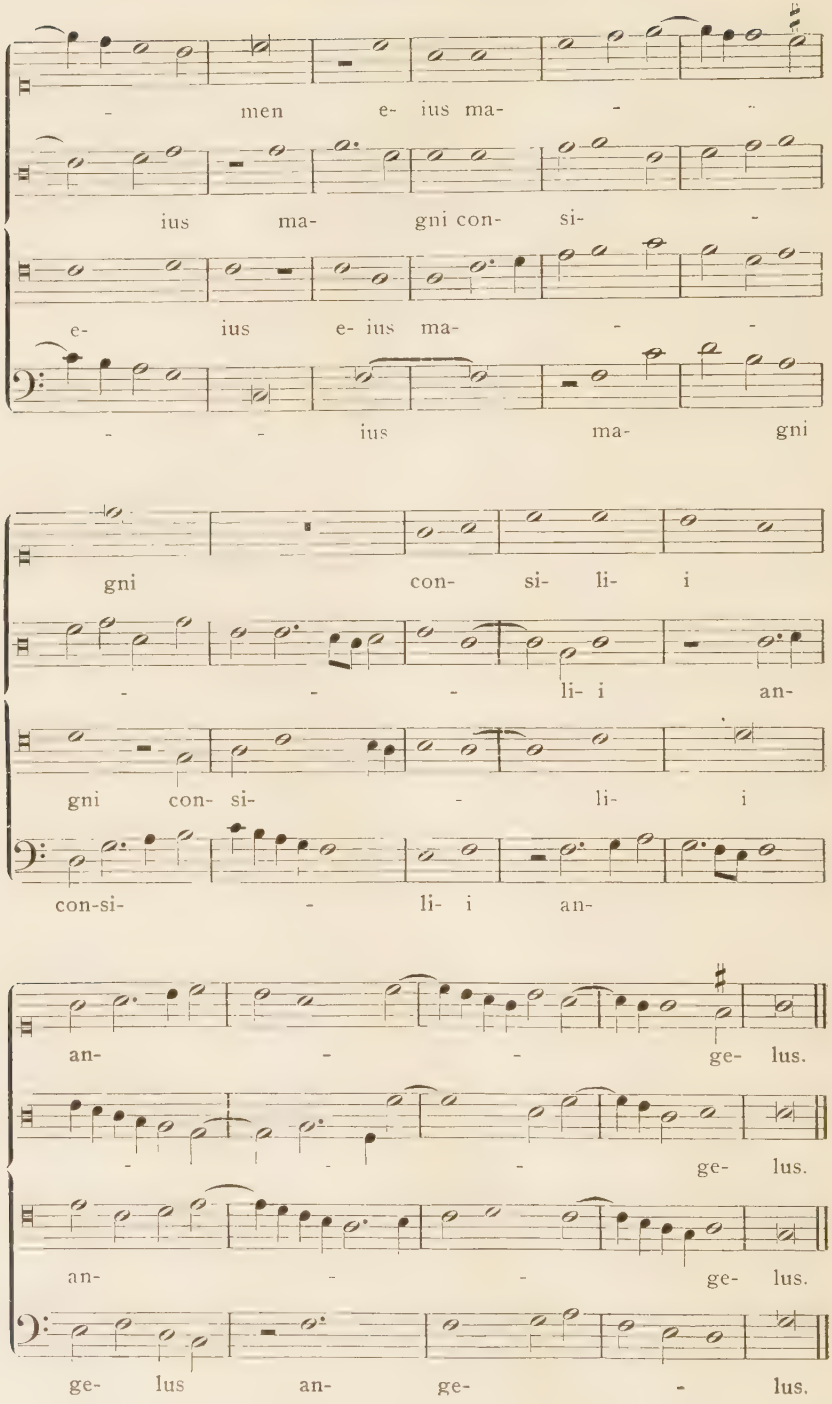
[2] Officia de Nativitate etc., S. 121.

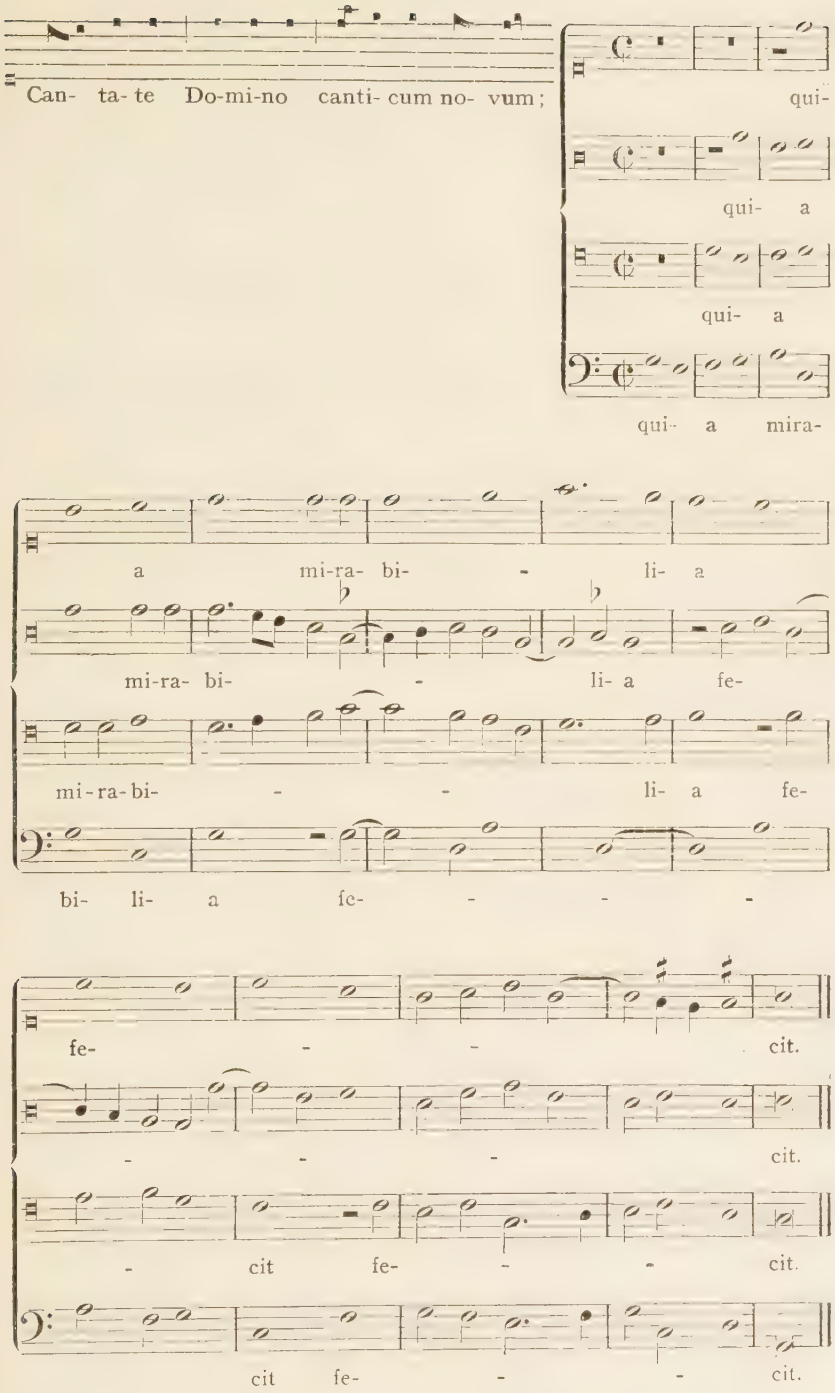
Introitus Puer natus est.

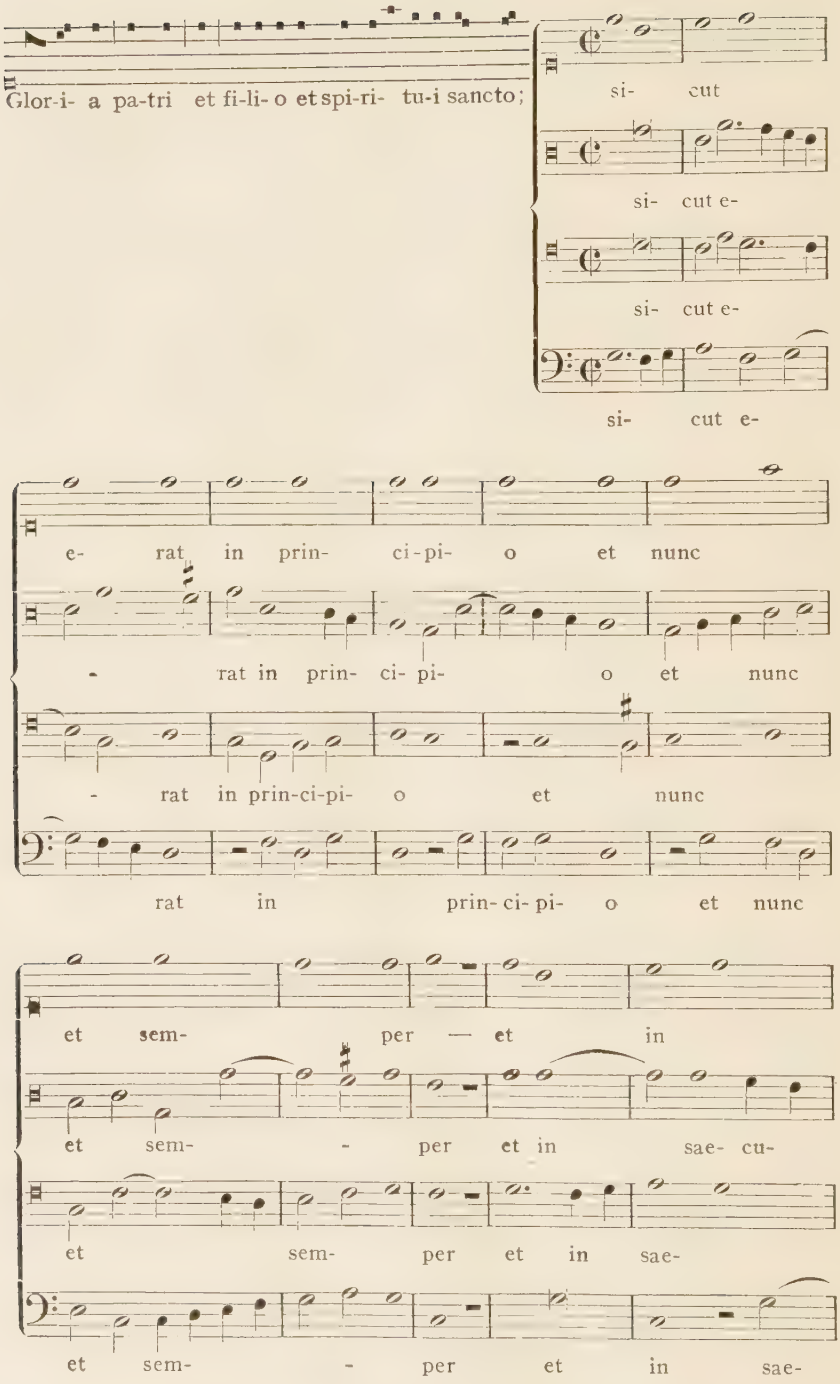
Adam Rener.

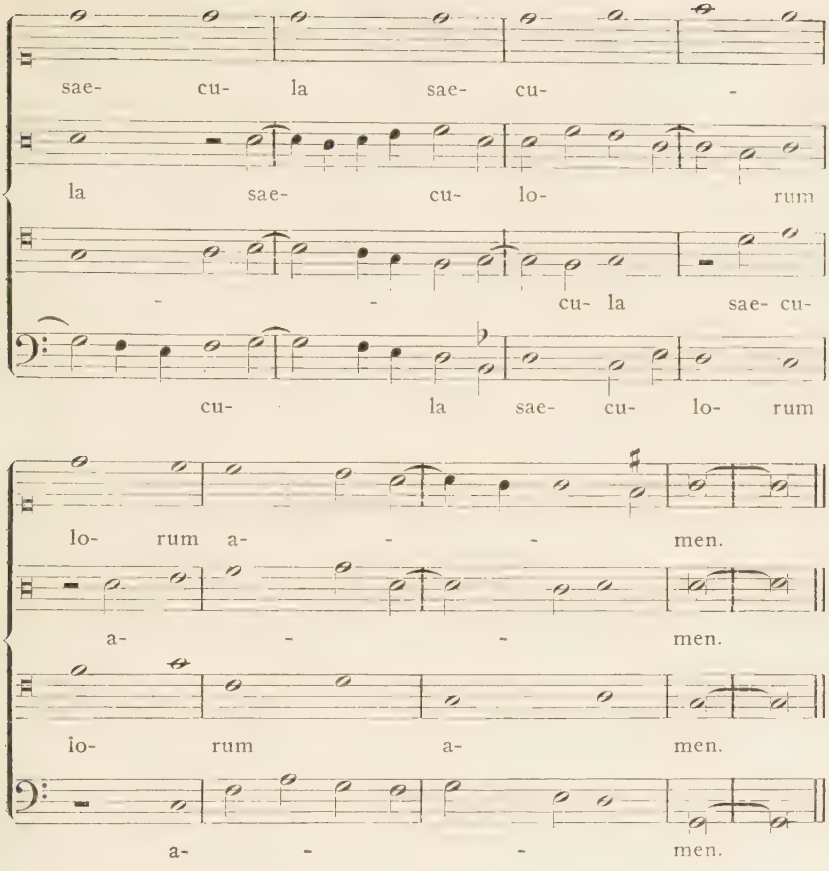



im-pe- - ri- um
im- pe- ri- um su- -
pe- - ri- um su- per
- ri- um su- - - -
e- ius
- per hu- me- rum e- -
hu- - me- rum e- -
per hu- - me-rum e-
et vo-ca- - bi- tur no-
ius et vo- ca-bi- tur no- men e- -
ius et vo-ca- bi- tur no- men
ius et vo-ca-bi-tur no- men e-


men e- ius ma-
ius ma- gni con- si-
e- ius e- ius ma-
ius ma- gni
gni con- si- li- i
li- i an-
gni con- si- li- i
con-si- li- i an-
an- ge- lus.
ge- lus.
an- ge- lus.
ge- lus an- ge- lus.

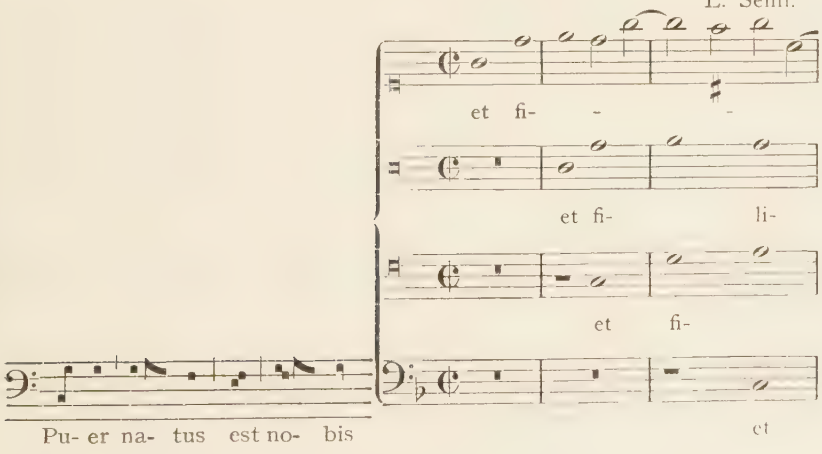

Can- ta- te Do-mi-no canti- cum no- vum;
qui-
qui- a
qui- a
qui- a mira-
a mi-ra- bi- - li- a
mi-ra- bi- - li- a fe-
mi-ra-bi- - - li- a fe-
bi- li- a fe- - - -
fe- - - cit.
- - - cit.
- cit fe- - - cit.
cit fe- - - cit.

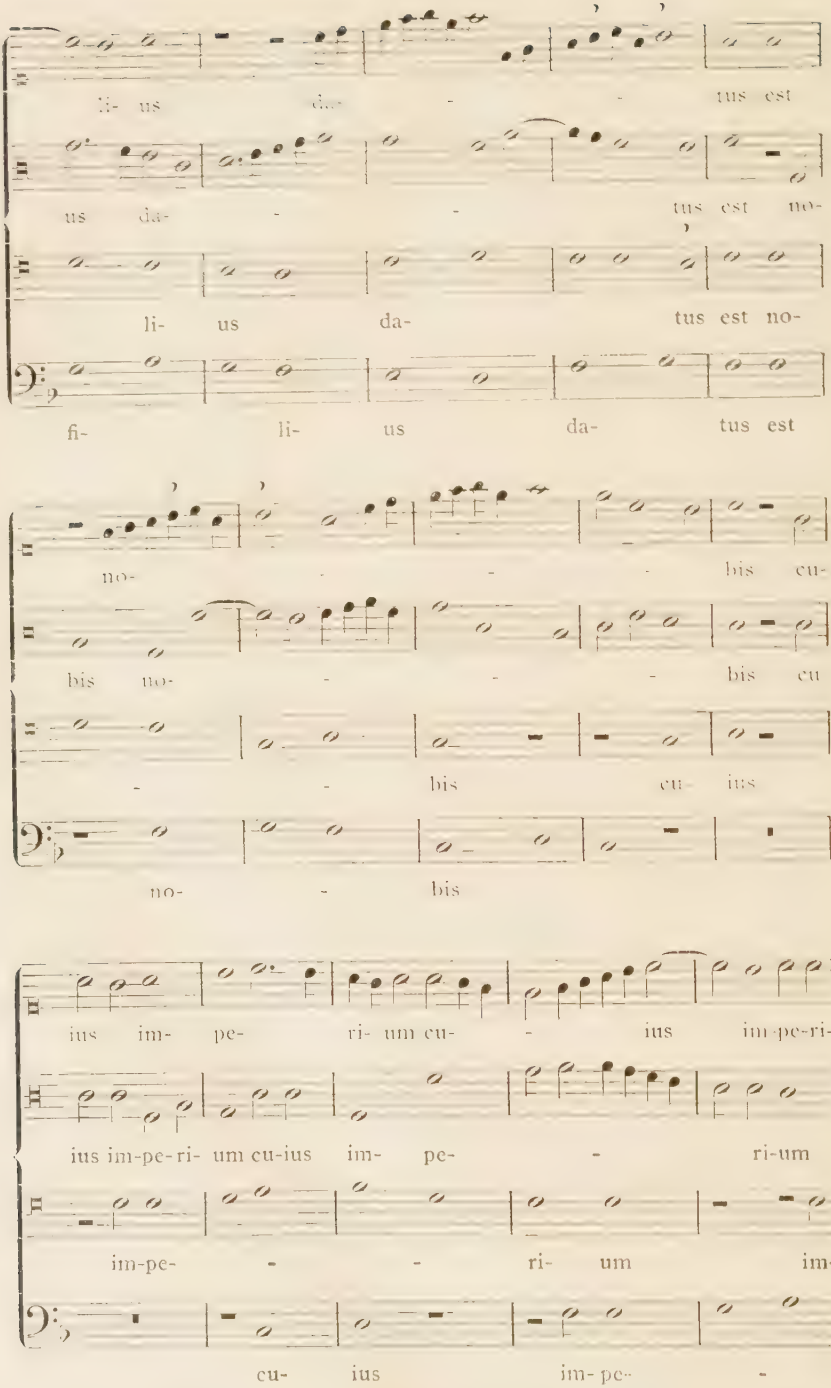

Glor-i- a pa-tri et fi-li-o et spi-ri- tu-i sancto;
si- cut
si- cut e-
si- cut e-
si- cut e-
e- rat in prin- ci-pi- o et nunc
- rat in prin- ci- pi- o et nunc
- rat in prin-ci-pi- o et nunc
rat in prin-ci-pi- o et nunc
et sem- per — et in
et sem- - per et in sae- cu-
et sem- per et in sae-
et sem- - per et in sae-

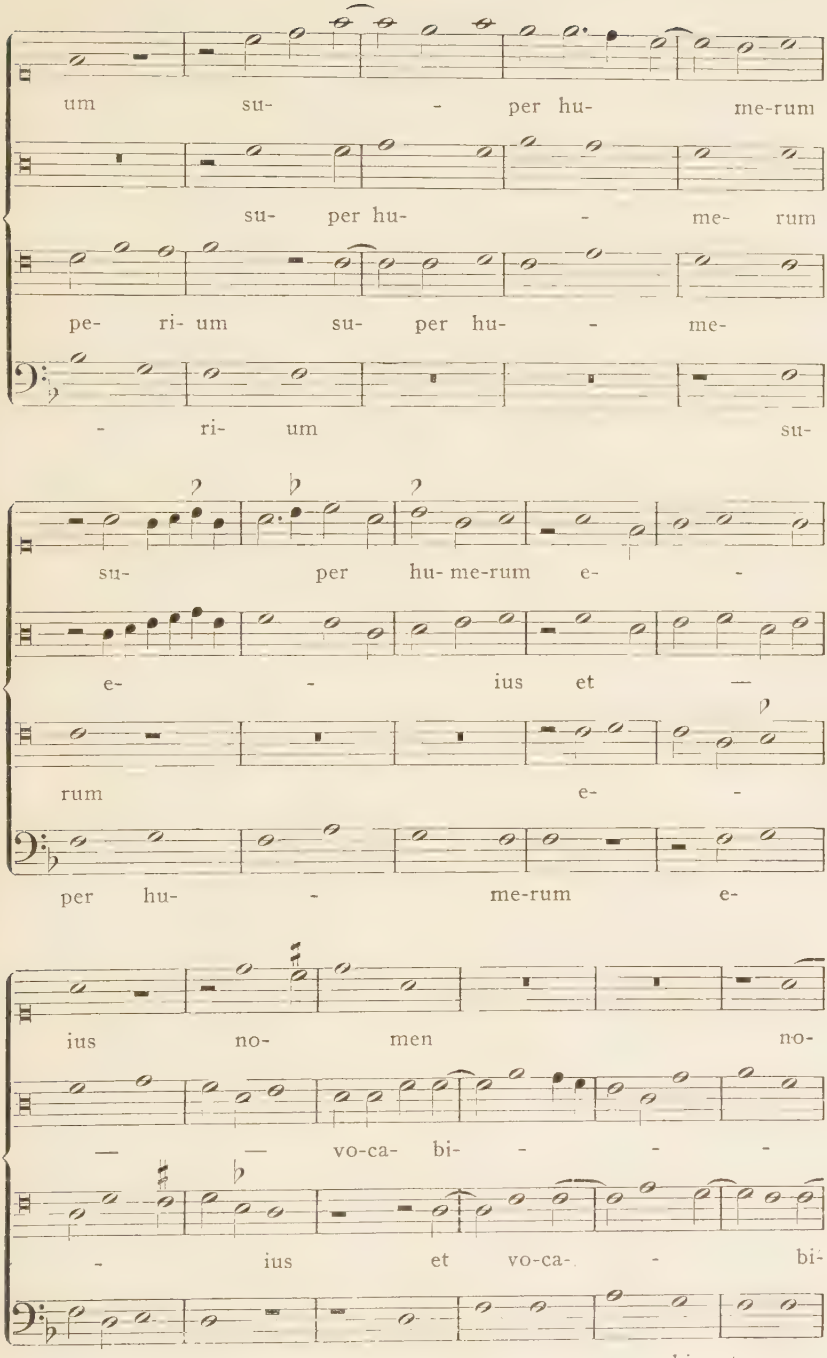


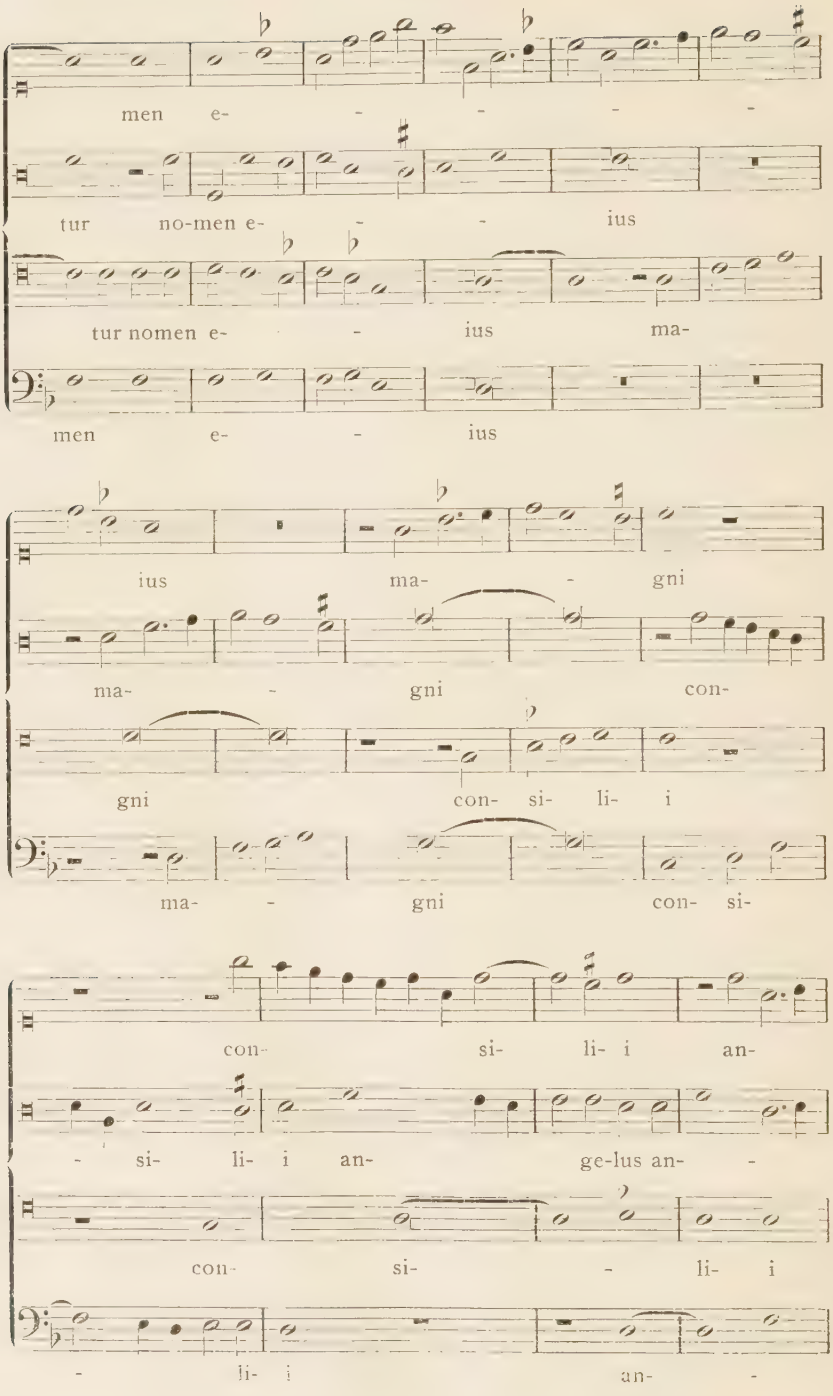
Introitus Puer natus est.

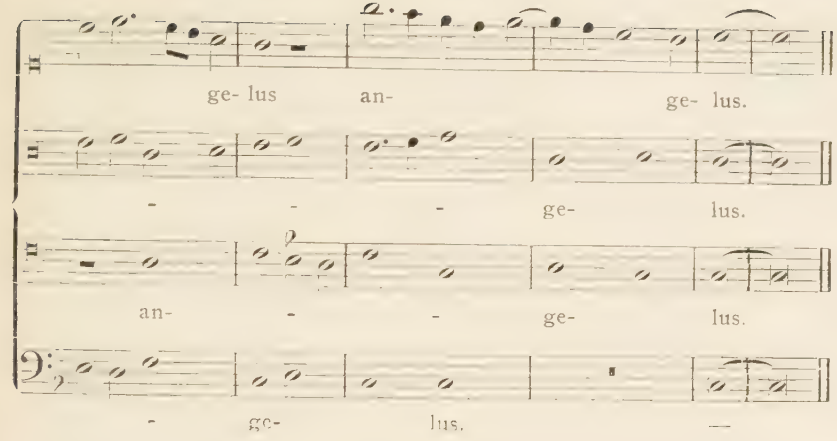
L. Senfl.

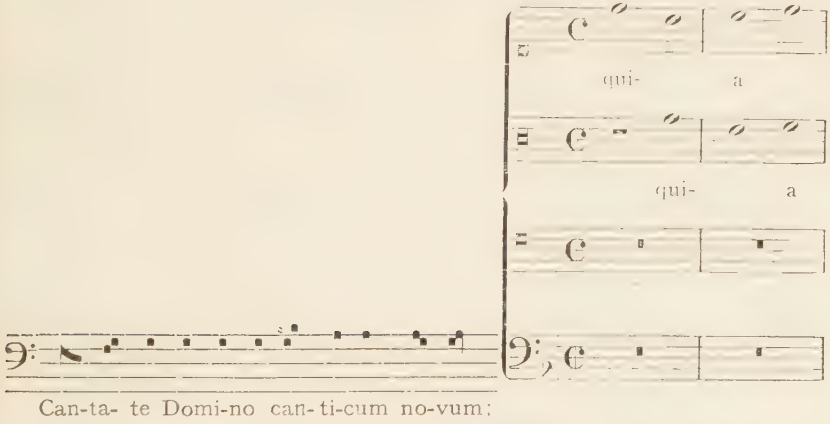


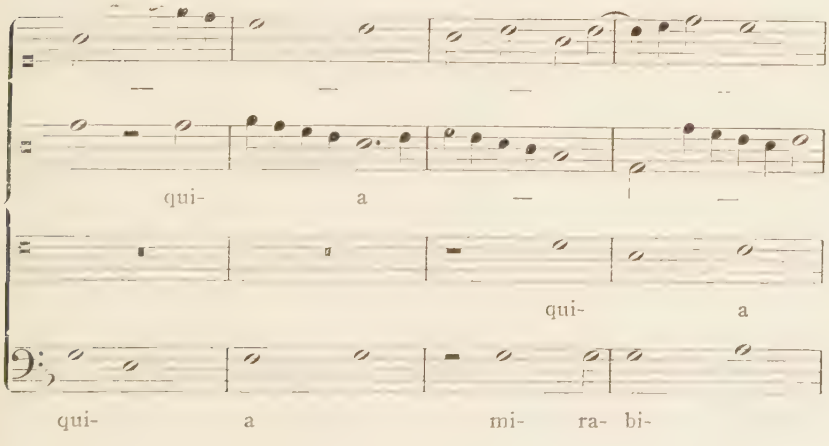

li- us da- - tus est
us da- - tus est no-
li- us da- tus est no-
fi- li- us da- tus est
no- - bis cu-
bis no- - bis cu
- - bis cu- ius
no- - bis
ius im- pe- ri- um cu- - ius im-pe-ri-
ius im-pe-ri- um cu-ius im- pe- - ri-um
im-pe- - - ri- um im-
cu- ius im- pe- -

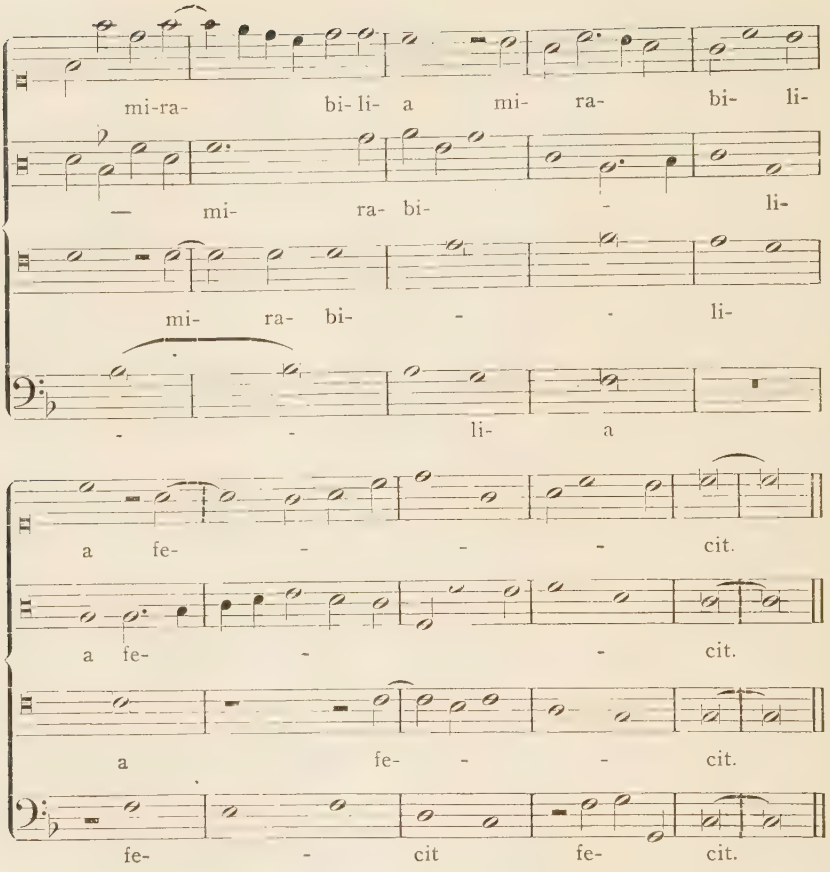

um su- - per hu- me-rum
su- per hu- - me- rum
pe- ri- um su- per hu- - me-
- ri- um su-
su- per hu-me-rum e- -
e- - ius et —
rum e- -
per hu- - me-rum e-
ius no- men no-
— — vo-ca- bi- - - -
- ius et vo-ca- - bi-
- ius et vo- ca- bi- tur no-


men e- - - - -
tur no-men e- - - ius
tur nomen e- - ius ma-
men e- - ius
ius ma- - gni
ma- - gni con-
gni con- si- li- i
ma- - gni con- si-
con- si- li- i an-
- si- li- i an- ge-lus an- -
con- si- - li- i
- li- i an- -


ge- lus an- ge- lus.
- - - ge- lus.
an- - - ge- lus.
- ge- lus. —

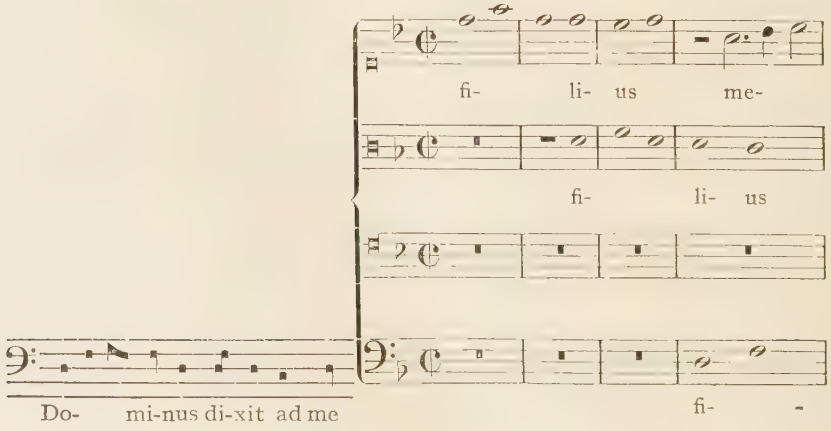

qui- a
qui- a
Can-ta- te Domi-no can-ti-cum no-vum:

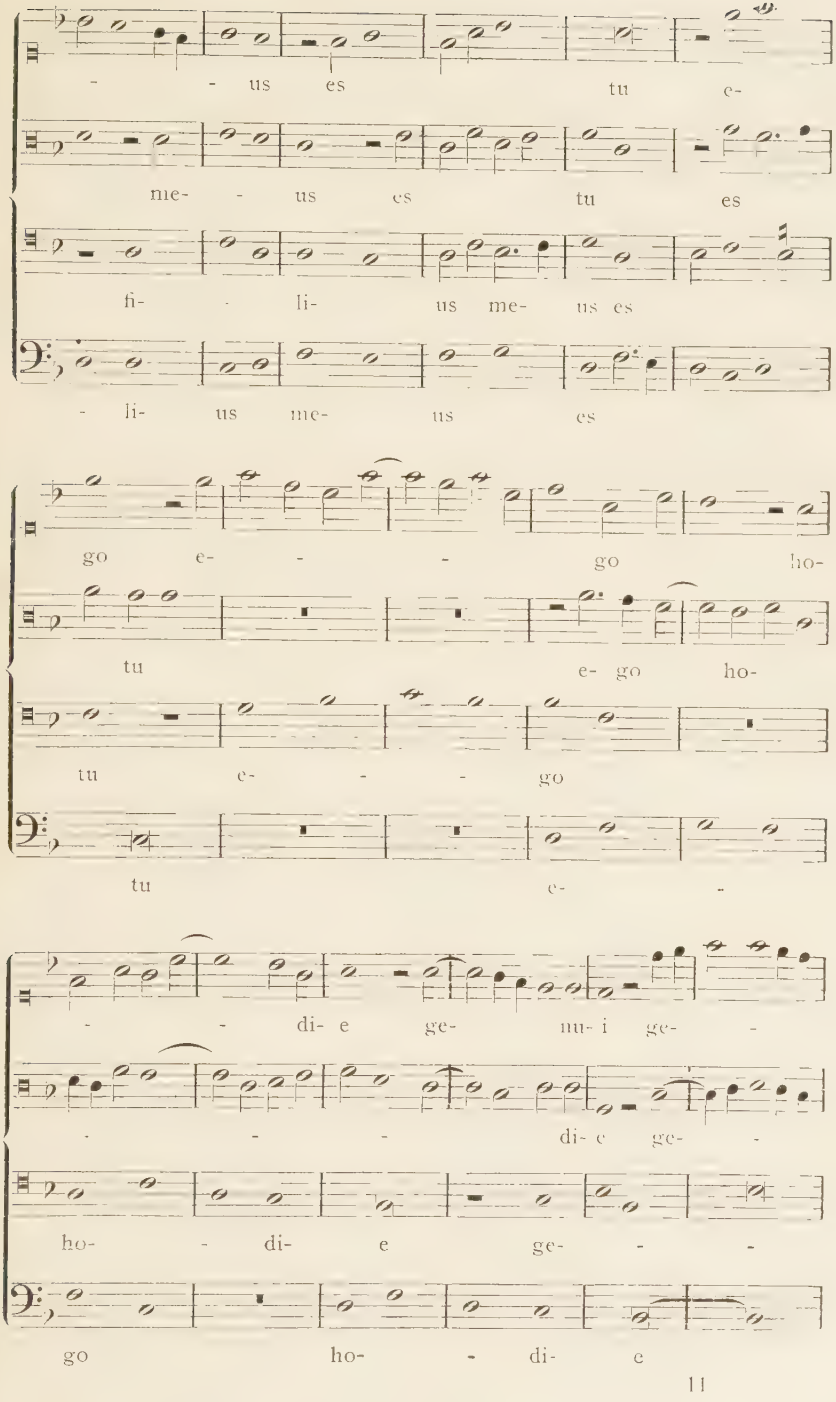

— — — —
qui- a — —
qui- a
qui- a mi- ra- bi-

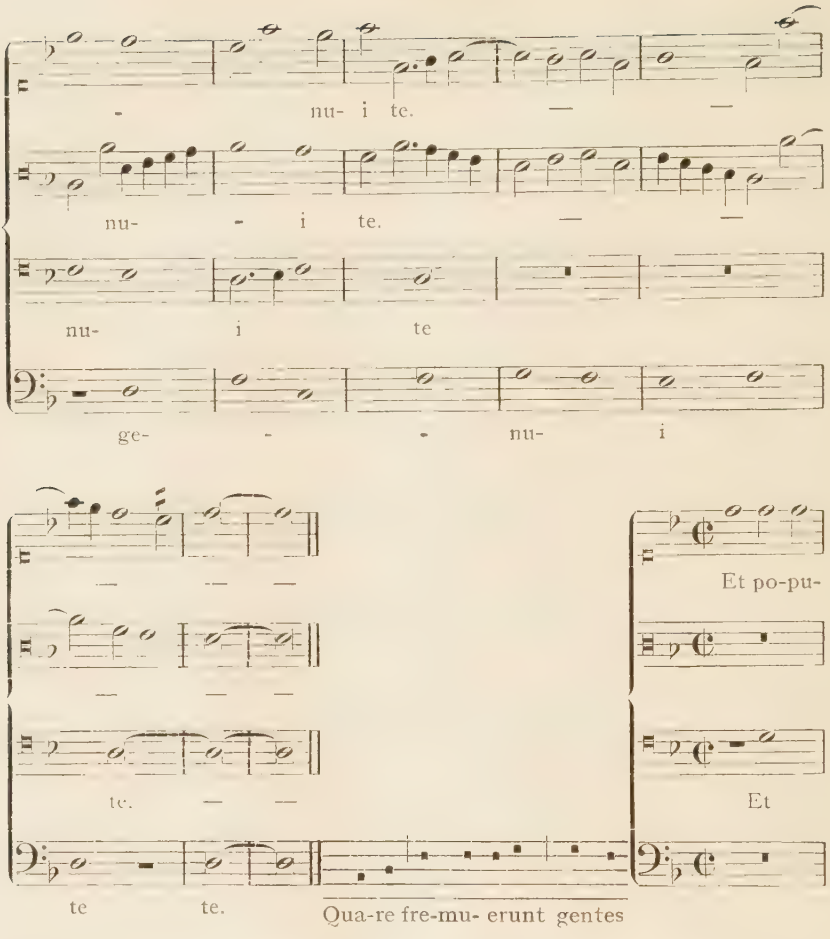


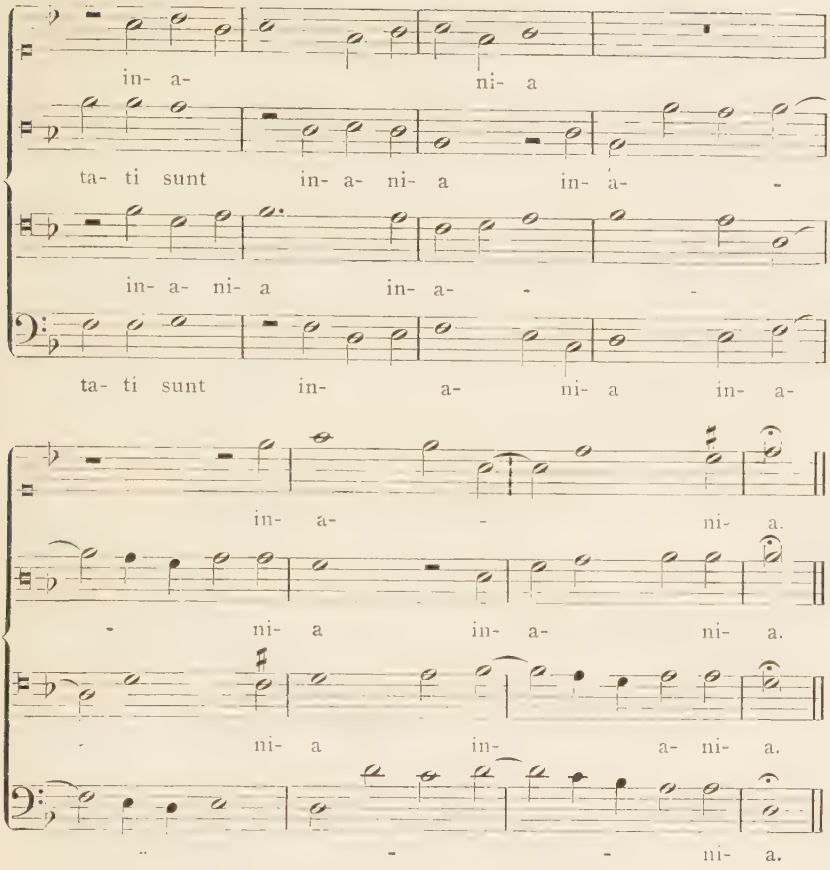
Introitus Dominus dixit.

L. Senfl.



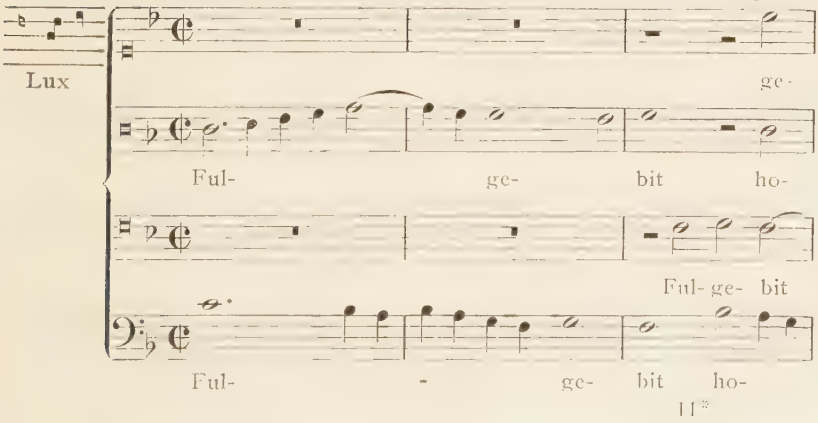

- - us es tu e-
me- - us es tu es
fi- - li- us me- us es
- li- us me- us es
go e- - - go ho-
tu e- go ho-
tu e- - - go
tu e- -
- - di- e ge- nu- i ge- -
- - - di- e ge- -
ho- - di- e ge- - -
go ho- - di- e

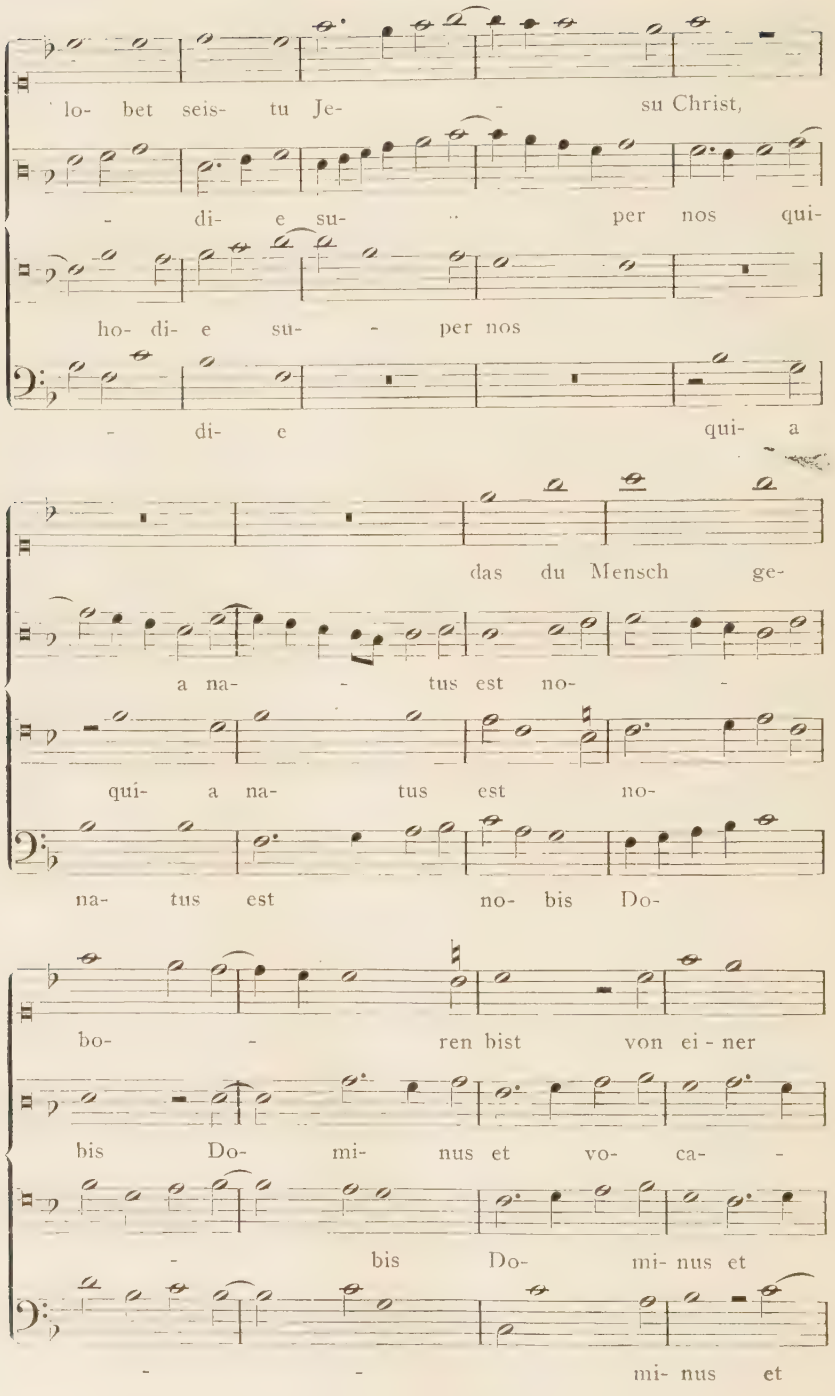

- nu- i te. — —
nu- - i te. — —
nu- i te
ge- - - nu- i
— — —
— — —
te. — —
Et po-pu-
Et
te te.
Qua-re fre-mu- erunt gentes
li et po-pu-li et po-pu-li me - di-ta-ti sunt
Et po- pu- li et po-pu- li me- di-ta-ti sunt me- di-
po- pu- li me- di- ta- ti sunt
Et po- pu- li me- di-

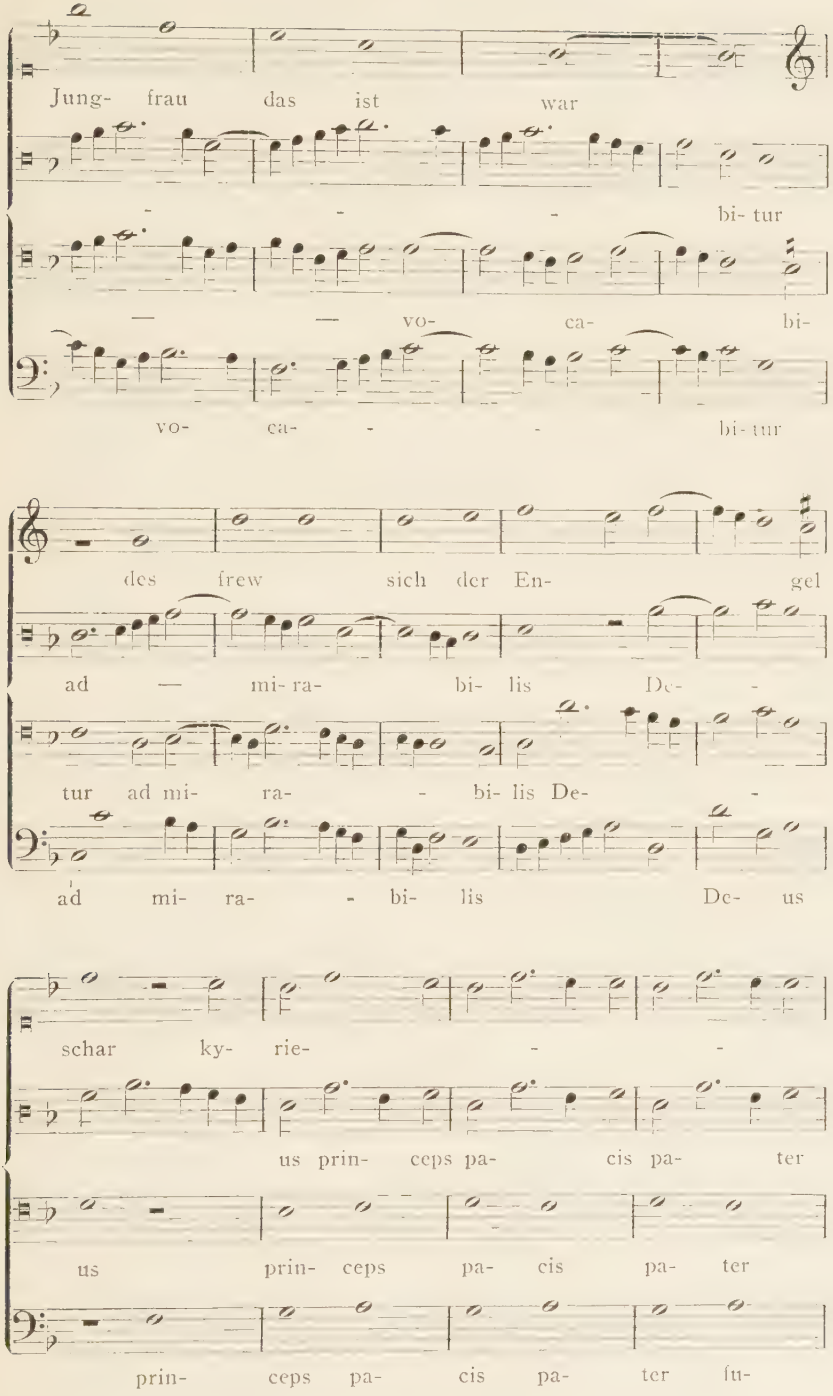


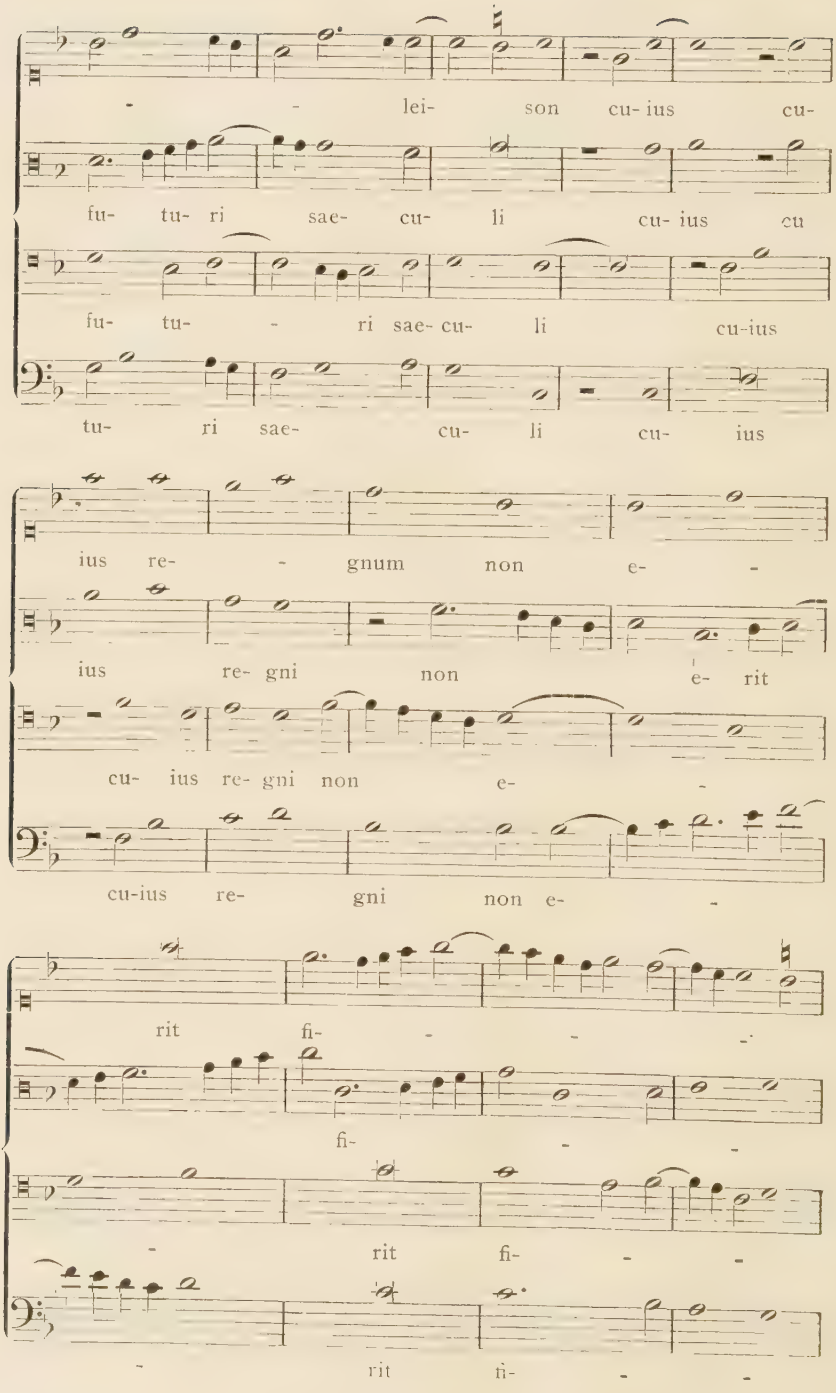
Missa in Aurora. Introitus Lux fulgebit.

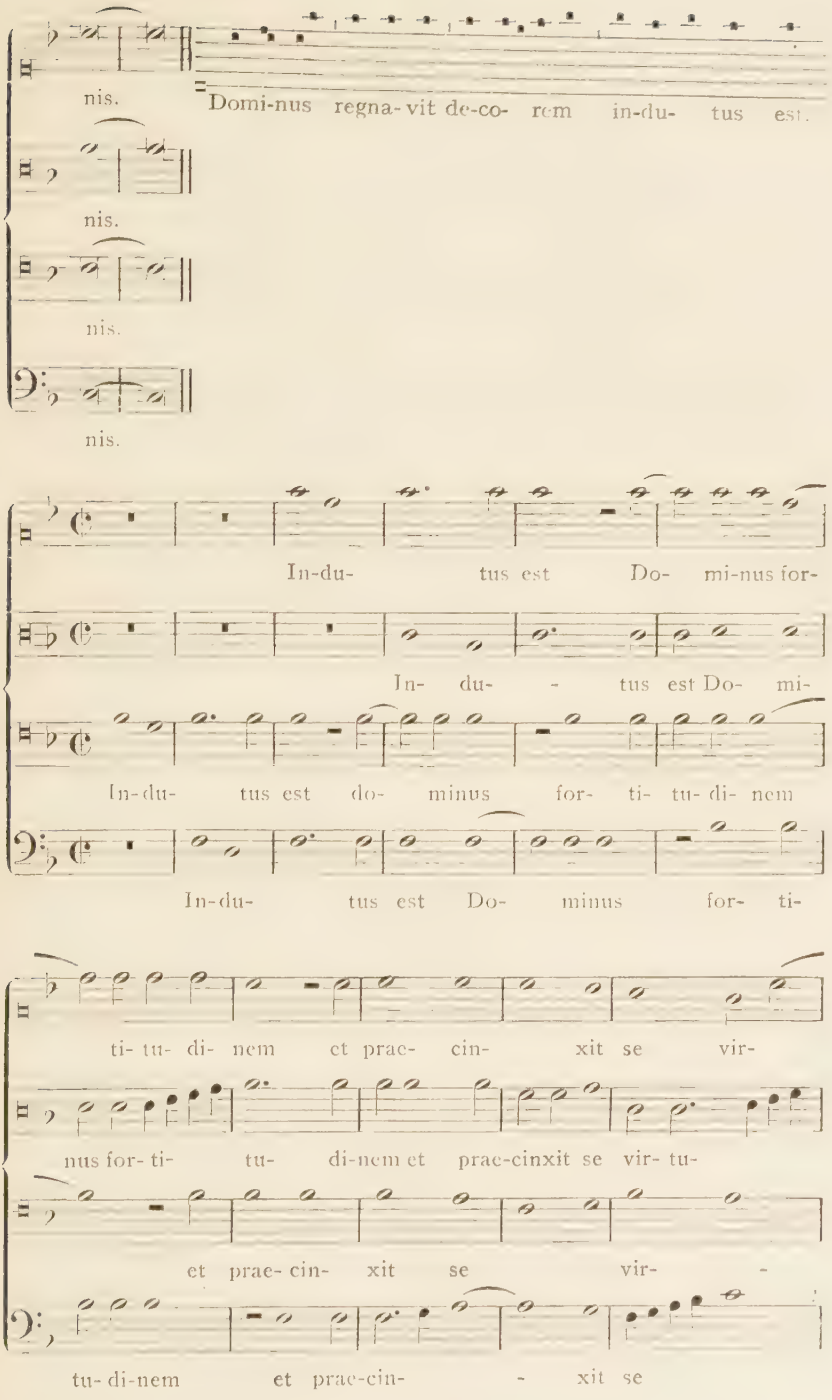
Nicolaus Copus.



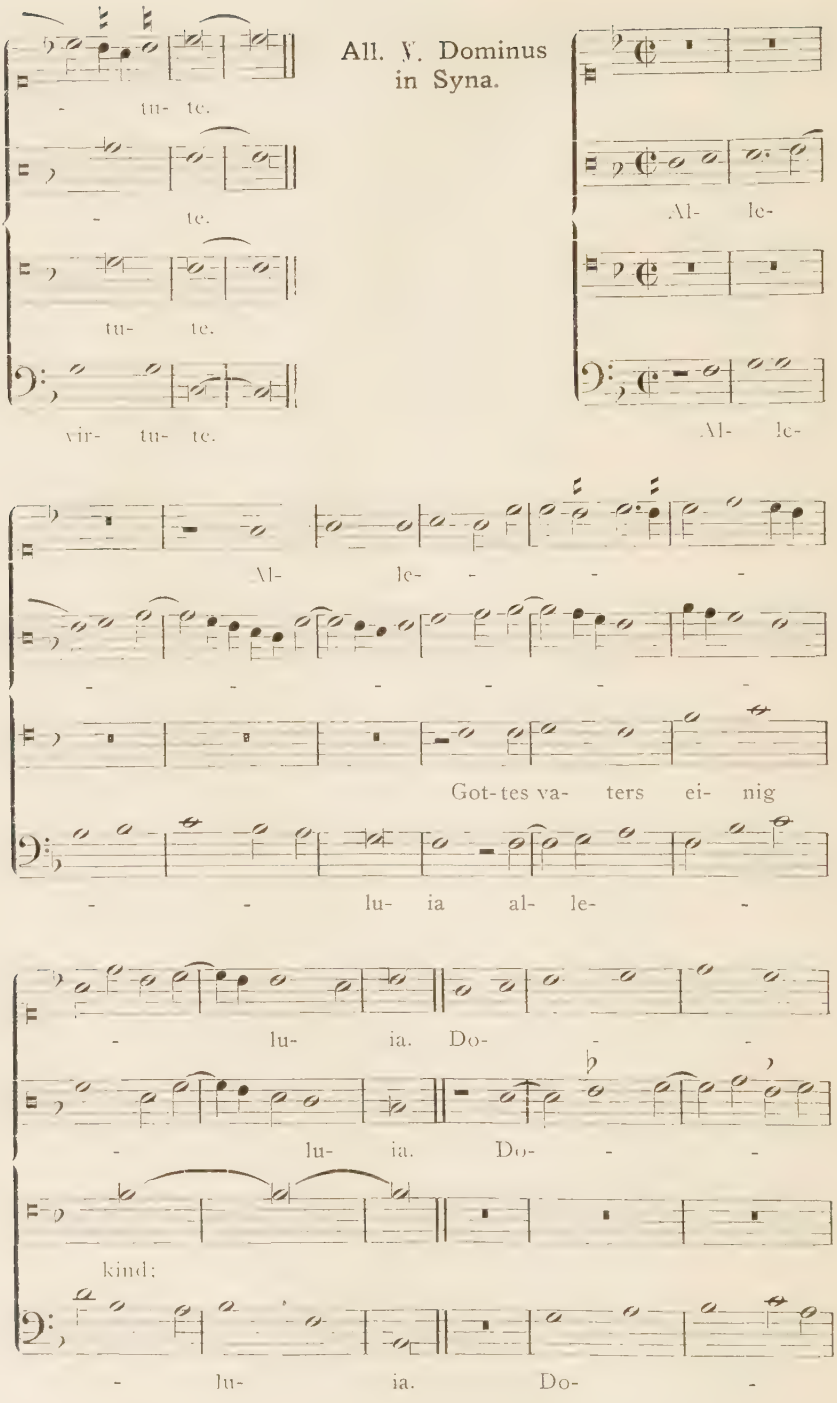

lo- bet seis- tu Je- su Christ,
- di- e su- per nos qui-
ho- di- e su- - per nos
- di- e qui- a
das du Mensch ge-
a na- - tus est no- -
qui- a na- tus est no-
na- tus est no- bis Do-
bo- - ren bist von ei - ner
bis Do- mi- nus et vo- ca- -
- bis Do- mi- nus et
- - mi- nus et

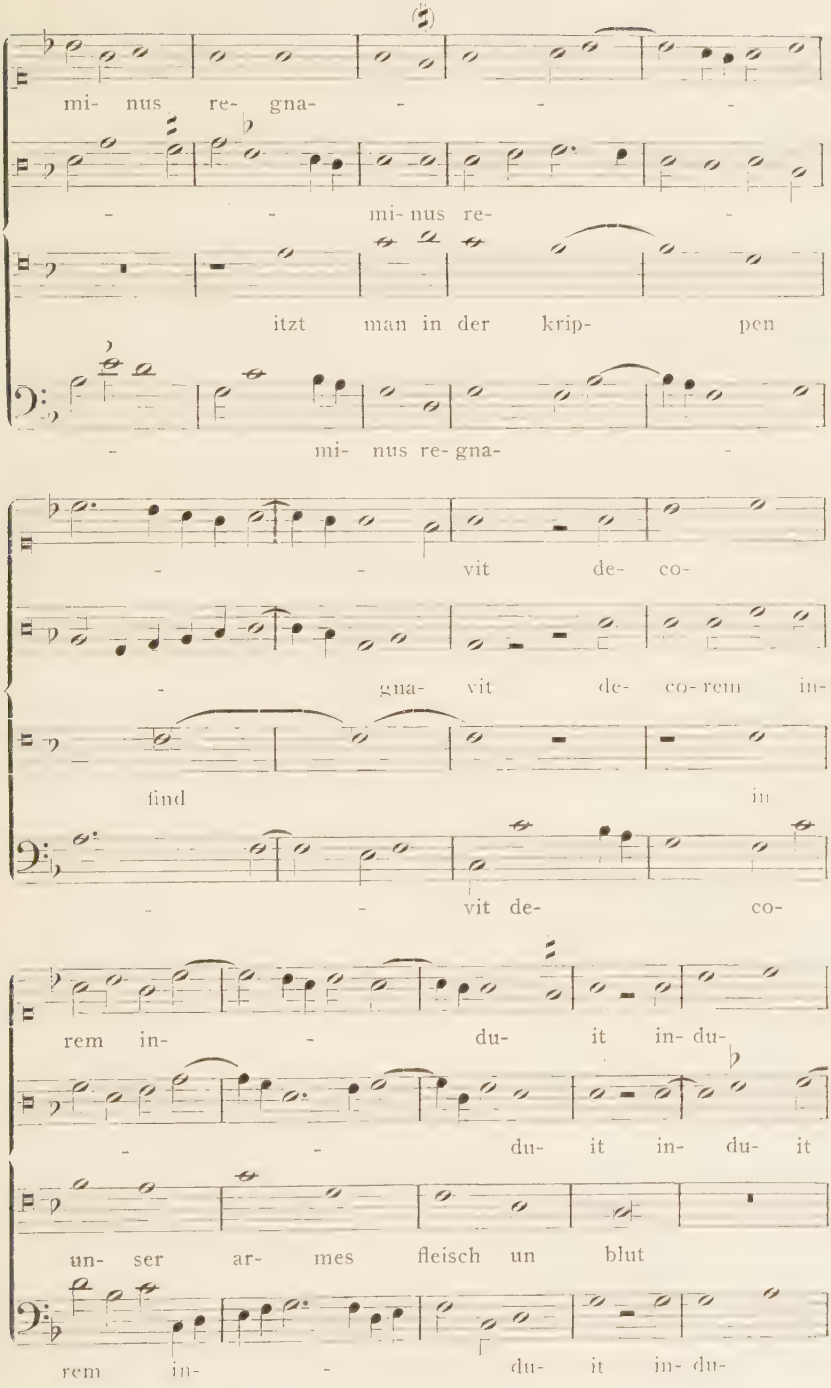

Jung- frau das ist war
bi- tur
vo- ca- bi-
vo- ca- bi- tur
des frew sich der En- gel
ad — mi- ra- bi- lis De-
tur ad mi- ra- bi- lis De-
ad mi- ra- bi- lis De- us
schar ky- rie-
us prin- ceps pa- cis pa- ter
us prin- ceps pa- cis pa- ter
prin- ceps pa- cis pa- ter fu-

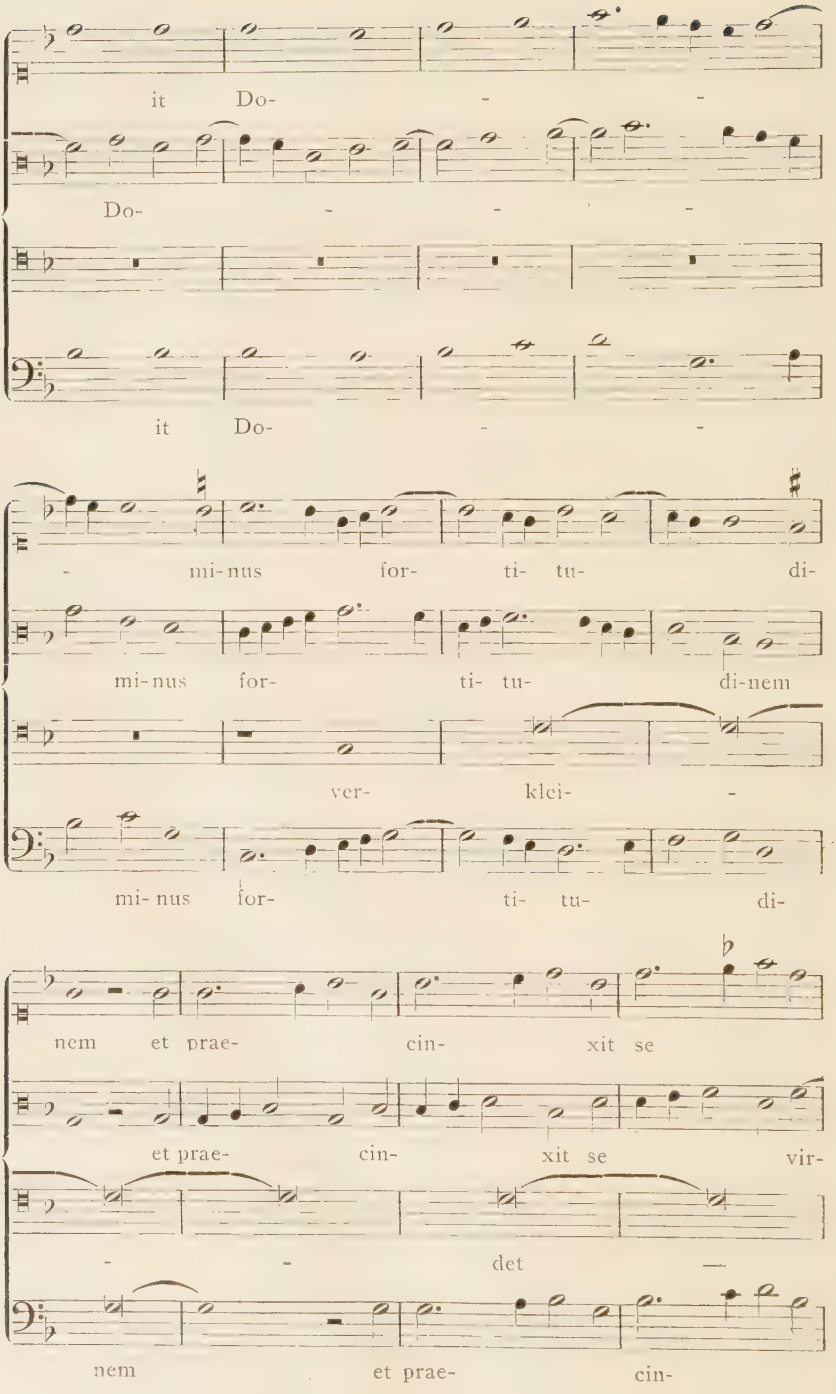

- - lei- son cu- ius cu-
fu- tu- ri sae- cu- li cu- ius cu
fu- tu- - ri sae- cu- li cu-ius
tu- ri sae- cu- li cu- ius
ius re- - gnum non e- -
ius re- gni non e- rit
cu- ius re- gni non e- -
cu-ius re- gni non e- -
rit fi- - - -
fi- - -
- rit fi- - -
- rit fi- - -

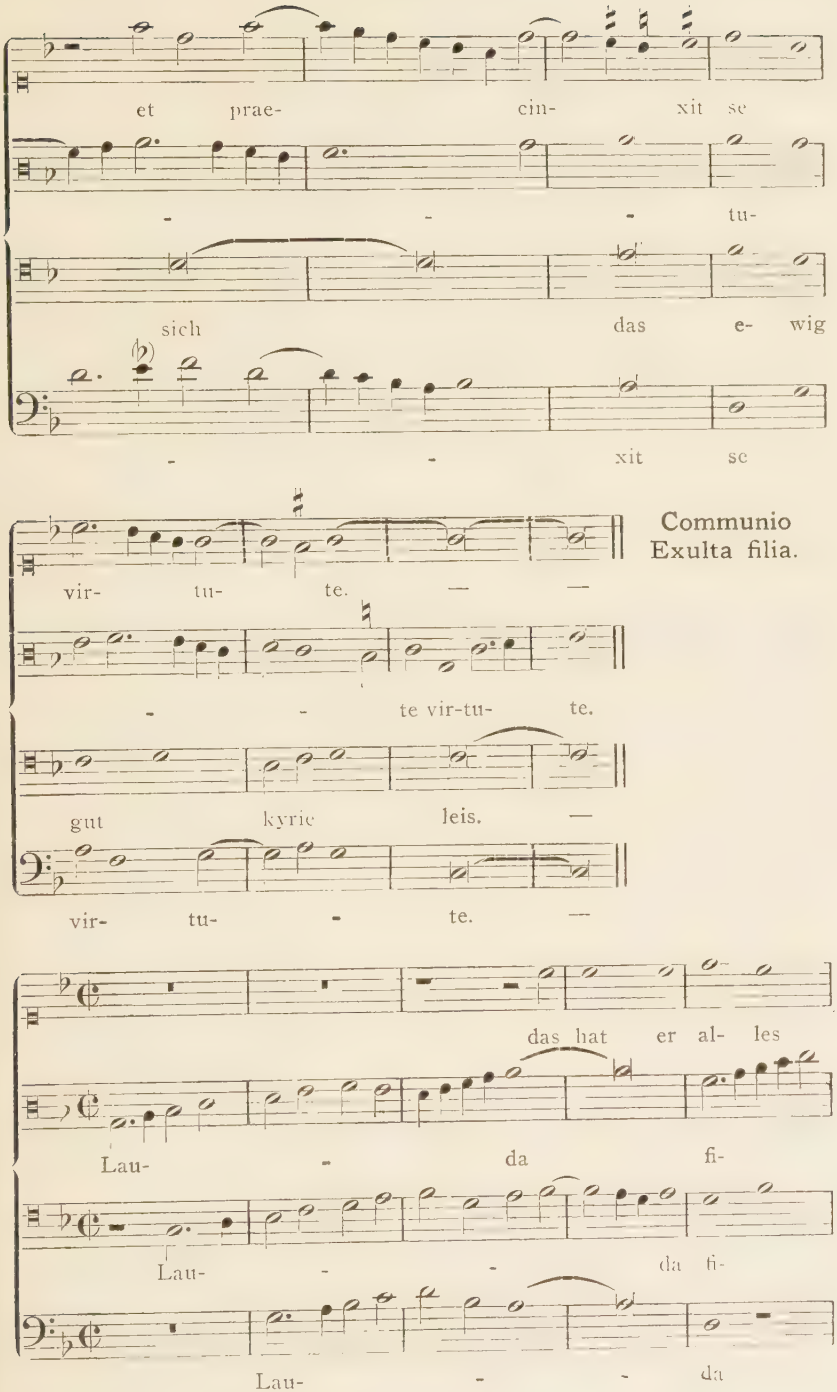

nis.
Domi-nus regna-vit de-co- rem in-du- tus est.
nis.
nis.
nis.
In-du- tus est Do- mi-nus for-
In- du- - tus est Do- mi-
In-du- tus est do- minus for- ti- tu- di- nem
In-du- tus est Do- minus for- ti-
ti- tu- di- nem et prae- cin- xit se vir-
nus for- ti- tu- di-nem et prae-cinxit se vir- tu-
et prae- cin- xit se vir- -
tu- di-nem et prae-cin- - xit se

All. V. Dominus in Syna.

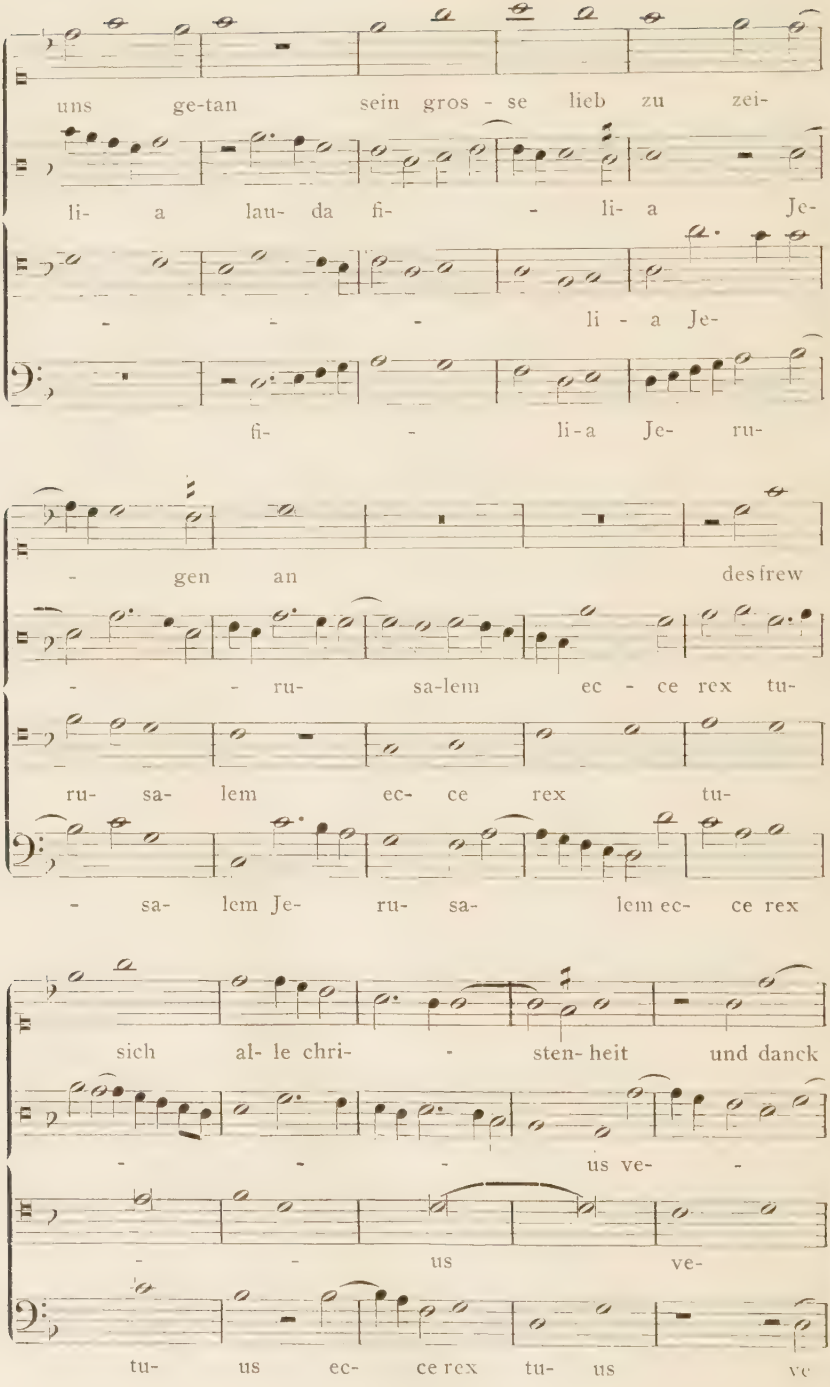


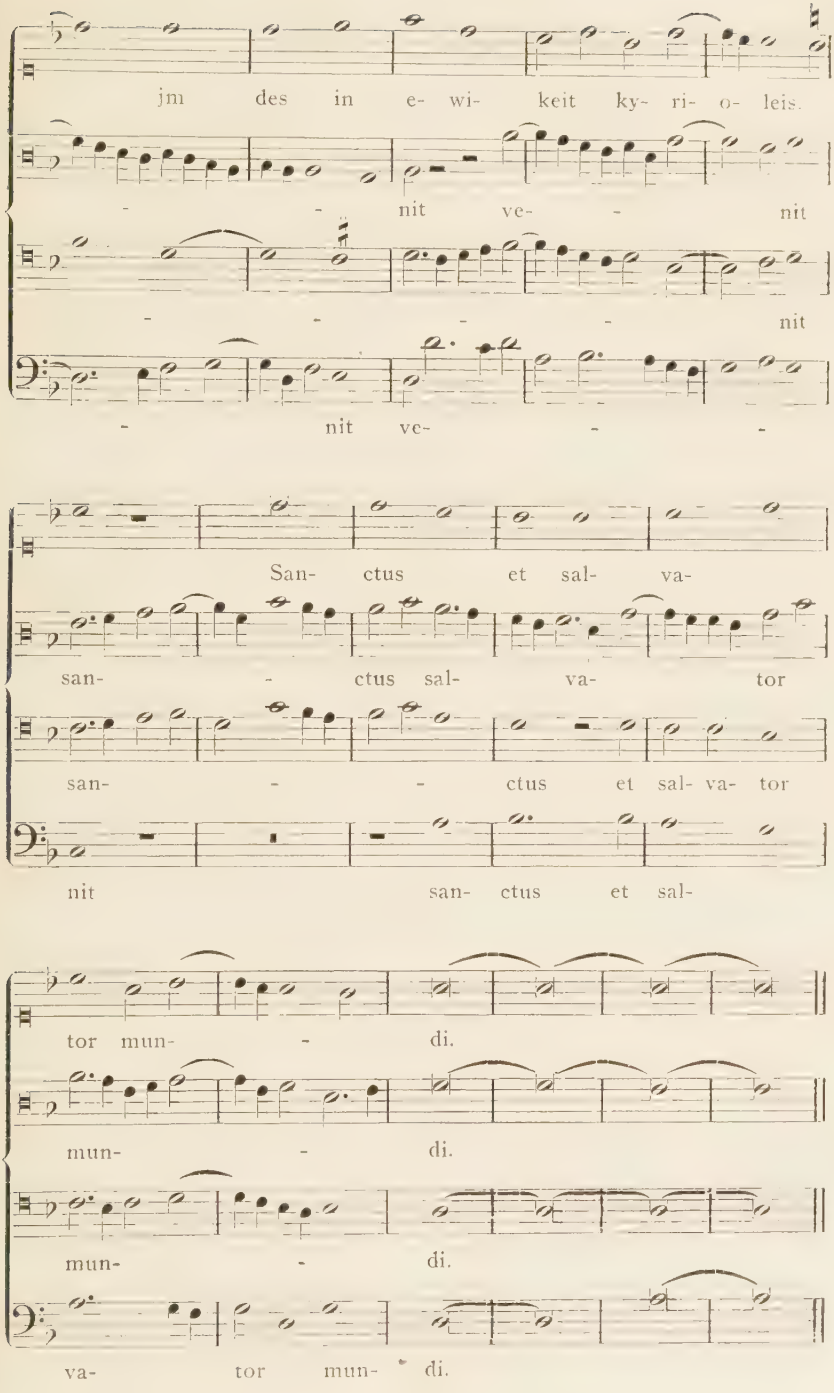

mi- nus re- gna-
- - mi- nus re-
itzt man in der krip- pen
- mi- nus re- gna-
- - vit de- co-
- gna- vit de- co- rem in-
find in
- - vit de- co-
rem in- - du- it in- du-
- - du- it in- du- it
un- ser ar- mes fleisch un blut
rem in- - du- it in- du-


it Do- - -
Do- - - -
it Do- - -
- mi-nus for- ti- tu- di-
mi-nus for- ti- tu- di-nem
ver- klei- -
mi-nus for- ti- tu- di-
nem et prae- cin- xit se
et prae- cin- xit se vir-
- - det —
nem et prae- cin-



Communio
Exulta filia.


uns ge-tan sein gros - se lieb zu zei-
li- a lau- da fi- - li- a Je-
- - - li - a Je-
fi- - li-a Je- ru-
- gen an desfrew
- - ru- sa-lem ec - ce rex tu-
ru- sa- lem ec- ce rex tu-
- sa- lem Je- ru- sa- lem ec- ce rex
sich al- le chri- - sten- heit und danck
- - - us ve- -
- - us ve-
tu- us ec- ce rex tu- us ve


jm des in e- wi- keit ky- ri- o- leis.
- - nit ve- - nit
- - - - nit
- nit ve- - -
San- ctus et sal- va-
san- - ctus sal- va- tor
san- - - ctus et sal- va- tor
nit san- ctus et sal-
tor mun- - di.
mun- - di.
mun- - di.
va- tor mun- di.

VII. Kapitel.

Das sanctgallische Antiphonarium quattuor vocum.

Das Kloster St. Gallen verhielt sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts gegenüber der mehrstimmigen Gesangskunst noch ziemlich zurückhaltend. Das ist nicht auffallend. Wohl hatte man in St. Gallen von jeher auf Musik und Gesang ein großes Augenmerk gerichtet und sie als Unterrichtsfächer an der Klosterschule herangezogen, ganz besonders auch zur Verschönerung des liturgischen Gottesdienstes. Das Kloster war aber schon lange Zeit von seiner frühern Höhe herabgesunken[1] und bei den vielen äußern und innern Kämpfen, die es zu bestehen hatte, war an eine ruhige geordnete Pflege des Gottesdienstes und der Kirchenmusik nicht zu denken. Was aber die mehrstimmige Gesangskunst anbetrifft, so verhielt sich St. Gallen ihr gegenüber nicht anders als fast das ganze damalige Deutschland, das bis weit in das 16. Jahrhundert hinein von einer Verwendung der Mehrstimmigkeit während des Gottesdienstes absah. Immerhin sind von Fridolin Sicher, der 1515 von Abt Franz Geißberg zum Organisten ernannt wurde und mehrere Missalien, Ceremonialien und Antiphonarien zum Gebrauch beim Gottesdienste schrieb, bereits auch Aufzeichnungen mehrstimmiger Gesänge vorhanden[2]. Es ist nicht abzusehen, welchen Wert diese Aufzeichnungen gehabt hätten, wären die Gesänge nicht auch zu praktischer Verwendung gelangt.

[1] Vgl. O. Marxer: Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens, S. 3 ff.

[2] Sie finden sich in Cod. 461—462 der Stiftsbibliothek. Cod. 461 trägt auf Blatt 1 die Überschrift: Liber Fridolini Sicheri . . . etc. mit der Jahreszahl 1545. Offenbar von einer späteren Hand stammt die Anmerkung: „Authores musici ex Gallia, Belgia et Germania, quorum Cantilenas hic libellus praefert, abs Aegidio Tschudi in Cod. n. 463 pg. 2 recensentur.“ Die beiden Handschriften überliefern Gesänge (meist nur mit Textanfang) von Josquin, Ockeckhem, Verbonet, Obrecht, Brumel, Jo. Agricola, de Orto, Isaak, Tomay, Compere, Japart, Alexandre, A. v. Fulda, Senfl, Dietrich.

Übrigens ist es bezeugt, daß man in St. Gallen in den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts, 1536 und vielleicht schon früher an hohen Festtagen in der Messe mehrstimmig gesungen hat[1]. Die Bewegung war aber noch in den Anfängen. Erst als nach dem Siege bei Kappel die fünf Orte die Oberhand gewannen und die Mönche wieder nach St. Gallen zurückkehrten, konnte man an Neuerungen auf musikalisch-liturgischem Gebiete denken. Diethelm Blarer von Wartensee, seit 1531 Abt des Klosters, tat, soviel in seinen Kräften lag, den Kirchengesang auf die Höhe früherer Zeiten zu heben und zugleich mit den Neuerungen der letzten Zeit bekannt zu machen. Er soll es auch gewesen sein, der den italienischen Musiker Manfredus Barbarinus Lupus von Correggio nach St. Gallen berufen, um eine Anzahl liturgischer Gesänge für die höchsten Festtage des Jahres mehrstimmig zu komponieren. P. Mauritius Enk, ein Konventuale des Klosters, dem wir die Kenntnis dieser Dinge verdanken, schrieb zu jenem Werke des Lupus, das sich in den beiden Pghds. 542, 543 bis heute erhalten, die bedeutsame Vorrede:

„Praefatio P. Mauritii Enk Palaeopolitani Rhenovallensis huius Benedictini St. Gallo dedicati monasterii conventualis in libros, (quorum numero duo, qui cantionalia vulgo dicuntur) figurativos aliquot precipuarum festivitatum officia cum quibusdam integris vesperis et variorum dierum festivorum Responsoriis et Antiphonis necnon aliis quibusdam ecclesiasticis canticis, iussu et mandato Rev. D. D. Diethelmi in Christo patris et divina providentia jam dicti monasterii immediate S. Romanae Apostolicae Sedi subjecti abbatis auditissimi perinde ac sacri Romani Imperii Principis Illustrissimi per Manfredum Barberinum Lupum Coregiensem Italum Musicum insignem tribus figuralium vocum symphoniis „manenti chorali“ per omnia dulciter consonis condecorata complectentes.“

Diese Vorrede, überliefert in Cod. 443 der Stiftsbibliothek, gibt uns wichtige Aufschlüsse darüber, wie die neue Musik in St. Gallen aufgenommen wurde. Sie fand nicht allseitigen Anklang, geriet im Laufe der Zeit, durch andere wieder verdrängt, fast in Vergessenheit[2]. Jene Handschriften lagen Jahrhunderte lang ungebraucht in der

[1] Vgl. Joannis Strang: Directorium rectoris scholarum St. Galli.

[2] Vgl. O. Marxer: Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte, S. 230 ff.

Bibliothek. Als im Jahre 1845 der damalige Dekan Carl Greith, der spätere Bischof von St. Gallen, im Anhang seines Cantarium Bruchstücke zur Geschichte des Choralgesanges im Kloster herausgab, verfehlte er nicht auf die Bedeutung jener beiden Handschriften hinzuweisen. Sie erregten auch das Interesse Raymand Schlechts von Eichstätt, der sie an Ort und Stelle einer Prüfung unterzog[1]. Er glaubte anfänglich eine Kopie des früher behandelten Contrapunctus gefunden zu haben, überzeugte sich aber bald von dem Irrtum dieser Ansicht. In P. Anselm Schubigers „Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz" [Einsiedeln 1873] erfuhr das Werk des Lupus eine kurze Besprechung, die sich auf obigen Aufsatz R. Schlechts stützte und auch die dortigen Unrichtigkeiten mit hinübernahm. Schließlich hat Otto Marxer namentlich auf Grund der „Praefatio P. Mauritii Enk" die Aufnahme des Werkes in St. Gallen und der mehrstimmigen Musik überhaupt und ihr Verhältnis zum Choral in seiner oben (S. 174) genannten Arbeit besprochen. In diesem Zusammenhang wird das Schwergewicht der Untersuchung auf jenen Teil der Arbeit des Lupus zu verlegen sein, der sich auf die Komposition mehrstimmiger Propriumsgesänge erstreckt, d. h. auf die Hds. 542. R. Schlecht gibt den Inhalt der andern Handschrift wieder; ich kann also diesbezüglich darauf verweisen, und, soweit jene Vorrede in Betracht kommt, auf Otto Marxers Schrift.

Cod. 542 der Stiftsbibliothek St. Gallen stellt einen gewaltigen Pergamentband dar in fol. max. Format mit gepreßtem Einband. Die beiden Deckel, aus Holz und mit Pergament überzogen, sind etwa 12 mm dick. Die vier Ecken zeigen die Spuren von Metallschutzstücken, die nunmehr fehlen. Ebenso fehlen die Metallstücke auf der Mitte der vordern und hintern Deckelseite und die mittlere Schließe. Auf dem Rücken trägt der Codex den Titel „Antiphonarium 4 vocum". Er ist weder foliert nach paginiert. Mit Seite 3 beginnt zwar eine Folierung ursprünglicher Art; sie umfaßt aber im ganzen nur 12 Blätter. Eine spätere Zählung mit Bleistift ergab im ganzen 795 Seiten. Davon gibt die erste den Inhalt der Handschrift wieder[2]; derselbe ist folgender:

[1] Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte 1871, S. 12 ff.

[2] Da dieses Inhaltsverzeichnis nur sehr summarisch abgefaßt ist und darum kein richtiges Bild von dem reichen Inhalt gibt, verweise ich auf das obige, ausführlichere, zugleich um einige Versehen Schlechts, die sich in sein Verzeichnis eingeschlichen haben, zu korrigieren.

Psalm *Laudate dominum.*
Antiphon *Vespere autem.*
Magnificat (1. Vers). *Alleluia.*
Introitus. *Resurrexi et adhuc.*
Kyrie (1 ×), *Christe* (1 ×), *Kyrie* (3 ×)
Et in terra.
Grad. *Haec dies.*
All. ℣. *Pascha nostrum;*
2. ℣. *Epulemur.*
Sequenz *Laudes salvatori.*
Patrem omnipotentem.
Off. *Terra tremuit.*
Com. *Pascha nostrum.*
Sanctus, Benedictus, Agnus.
Antiph. *Regina coeli.*
Malerei.
Introitus *Viri galilaei.*
All. ℣. *Ascendit deus.*
All. ℣. *Dominus in Syna.*
Sequenz *Summum triumphum.*
Off. *Ascendit deus.*
Com. *Psallite domino.*
Int. *Spiritus domini.*
All. ℣. *Veni sancte spiritus.*
All. ℣. *Sancte spiritus.*
Sequenz *Sancti spiritus assit.*
Off. *Confirma hoc.*
Com. *Factus est.*
Int. *Benedicta sit.*
All. ℣. *Benedictus es.*
Sequenz *Benedicta semper.*
Off. *Benedictus sit deus.*
Com. *Benedicite deum.*
Malerei.
Int. *Cibavit eos.*
All. ℣. *Caro mea.*
Sequenz *Lauda Sion.*
Off. *Portas coeli.*
Com. *Quotiescunque.*
Int. *Puer natus.*
All. ℣. *Dies sanctificatus.*
Sequenz *Natus ante saecula.*
Off. *Tui sunt coeli.*
Com. *Viderunt omnes.*
Int. *Ecce advenit.*
All. ℣. *Vidimus stellam.*
Sequenz *Festa Christi.*
Off. *Reges Tharsis.*
Com. *Vidimus stellam.*
Int. *Terribilis est.*
All. ℣. *Vox exultationis.*
Sequenz *Psallat ecclesia.*
Off. *Domine deus.*
All. ℣. *Domine deus.*
Com. *Domus mea.*
Malerei.
Int. *Justus ut palma.*
Kyrie. Et in terra pax.
All. ℣. *Justus ut palma.*
Sequenz *Christus sanctis unica spes.*
Patrem (et homo factus est. Amen.)
Off. *Posuisti domine.*
Sanctus, Benedictus, Agnus.
Com. *Fidelis servus.*
Int. *Gaudeamus omnes.*
Grad. *Exultate iusti.*
Sequenz *Omnes sancti Seraphim.*
Off. *Laetamini in domino.*
Com. *Amen dico.*
Malerei.
Int. *In virtute tua.*
All. ℣. *O lampas sapientiae.*
Sequenz *Eia fratres.*
Off. *Justus ut palma.*
Grad. *Os iusti.*
Tractus *Hodie sanctus pater.*
Int. *Protexisti me.*
All. ℣. *Iste est qui.*
Sequenz *Sancti spiritus assit.*
Off. *Confitebuntur coeli.*
Com. *Laetabitur iustus.*
Com. *Qui mihi ministrat.*
Kyrie. Et in terra.
All. ℣. *Assumpta est.*
Sequenz *Congaudent angelorum chori.*
Off. *Recordare virgo.*
Sanctus, Benedictus, Agnus.
Com. *Dilexisti iustitiam.*
Int. *Salve sancta.*
All. ℣. *Virga Jesse.*
Sequenz *Verbum bonum.*
Sequenz *Ave praeclara.*
Patrem.
Com. *Beata viscera.*

Das Antiphonarium 4 vocum enthält Gesänge des Proprium und Ordinarium untereinander, dazu noch von der Vesper am Karsamstag: Antiphone, Magnificat (1. Vers) und Psalm *Laudate dominum* (1. Vers), für den Osterfestkreis überdies das *Regina coeli*. Die Gesänge des Ordinarium sind in bedeutender Minderzahl. Propriumsgesänge haben wir der Reihe nach für die Feste: Resurrectio, Ascensio, Pentecostes, Trinitas, Corporis Christi, Nativitas, Epiphania, Dedicatio ecclesiae, St. Gallus, St. Othmar, Omnium sanctorum, St. Benedict, Depositio S. Notkeri, Assumptio B. M. V., Missa commemorativa B. M. V. Nicht alle diese Feste sind mit sämtlichen fünf Gesängen ausgestattet. Vollständig sind nur die fünf Proprien für Resurrectio, Ascensio, Pentecostes, Dedicatio ecclesiae, St. Benedict [Introitus, Offertorium, Communio die gleichen wie am Feste St. Galli]. Alle andern Feste sind ohne Graduale; Texte, die mehr als einmal vorkommen, sind nur einmal komponiert (z. B. Introitus *Gaudeamus*, Offertorium *Recordare*, Comm. *Fidelis servus* usw.). Die Sequenz fehlt an keinem Feste, ausgenommen den Benediktstag, der an Stelle der Sequenz den einzigen Tractus im ganzen Werke hat; die Missa votiva besitzt sogar deren zwei; die überzählige Communio *Qui mihi ministrat* S. 650 ist nach Angabe im Index eine Communio de S. Josepho. Die Gesänge S. 3—10 gehörten ihrem Zusammenhang nach in die andere Handschrift, die vor allem Vespergesänge überliefert. Da sie aber direkt an die Karsamstagsmesse anschließen und ihre Fortsetzung bilden, konnten sie wohl Platz finden unmittelbar vor dem Proprium von Ostern.

Eine Handschrift von dem riesigen Umfange der genannten war natürlich zum gleichzeitigen Gebrauche Vieler bestimmt. Vier verschiedenen Stimmen mußte sie als Gesangsvorlage dienen. Die Anordnung der Stimmen mußte dem entsprechend verteilt, die Notation von entsprechender Größe sein, um von den Sängern bequem gesehen zu werden. Die Anordnung ist die gebräuchliche, wie wir sie bereits im Contrapunctus angetroffen[1]. Über jedem der vier Felder findet sich in der Mitte der Titel der betreffenden Stimme, z. B.: Discantus, Organum et Chorus. Die erste Bezeichnung bleibt immer, die zweite und dritte wechselt, je nachdem die betreffende Gesangsstelle ausgeführt werden soll. Jede Stimme hat auf einem

[1] Vgl. auch O. Marxer: Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte, Tafel VIII.

Blatte Raum für höchstens drei Notensysteme zu fünf Linien. Diese sind sehr regelmäßig gezogen in einem Abstand von etwa 9 mm und die Noten füllen diesen großen Raum meist aus. Die Notenschrift ist fein und sauber, der breite Seitenrand nie mit Nachträgen oder Korrekturen überschrieben, wie es z. B. in Cod. 543 vorkommt. Bei den großen Dimensionen von Notation und Text war es ausgeschlossen, auch nur das kleinste Gesangstück auf einem Blatte unterzubringen. Die kleinste Communio beansprucht fast vier volle Seiten, ein Introitus sechs bis acht, die Sequenz *Lauda Sion* allein 36 Seiten. Eine kleine Täuschung bleibt daher keinem Benutzer der Handschrift erspart, wenn er mit Mühe den mächtigen schweren Band auf sein Schreibpult gehoben und dann seinen Inhalt prüft, der mit der Größe der Handschrift in keinem Verhältnis zu stehen scheint.

Jedem Propriumsgesang geht die Choralintonation voraus. Sie liegt bald im Tenor, bald im Diskant, ist bald in Choral-, bald in Mensuralnotation geschrieben. Der Introitus ist immer vollständig durchkomponiert also:

Intonation: choraliter; Antiphone: mehrstimmig.
I. Ps. V. Hälfte: choraliter; II. Ps. V. Hälfte: mehrstimmig.
I. Hälfte der Doxologie: choraliter; II. Hälfte: mehrstimmig.

Auch die andern Gesänge haben durchwegs eine Choralintonation. Beim Alleluiavers erstreckt sie sich immer über das ganze Anfangsalleluia; der Jubilus dagegen ist mehrstimmig komponiert und meist vom folgenden Vers durch eine Pause oder eine Fermate auf dem letzten Akkord getrennt. Das Antiphonarium ist demnach, was äußere Form der Komposition, Aufbau und Gliederung der einzelnen Propriumsgesänge betrifft, die vollkommenste aller bisher genannten Sammlungen.

Merkwürdig ist, daß bei allen Gesängen die Verwendung der Orgel angemerkt ist. Schlecht schreibt darüber[1]: „Was das Interesse dieses Codex noch besonders erhöht, ist der Aufschluß, den er über Verwendung der Orgel bei der Aufführung polyphoner Werke gibt. So steht z. B. beim Introitus für Ostern *Resurrexi et adhuc tecum* bei jeder Stimme: Organum et Chorus; dasselbe findet sich beim ersten Kyrie, beim vierten, fünften, sechsten bloß: Organum; ebenso ist auch im Gloria gewechselt zwischen diesen Bezeichnungen: *Et*

[1] Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte 1871, S. 14.

in terra pax: Organum; *bonae voluntatis:* bloß der Name der Singstimmen; *domine deus:* Organum; *gratias:* Chorus; *domine fili:* Chorus; *domine deus agnus dei:* Organum; *qui tollis:* Chorus .... Der Umstand, daß der letzte Vers mit „Organum" bezeichnet ist, dürfte zu dem Schlusse berechtigen, daß die Bezeichnung „Organum" die Begleitung des Singchores mit der Orgel bedeute und nicht bloß ein ersetzendes Eintreten der Orgel statt der Singstimme, wiewohl auch dieses, was damals schon ganz im Gebrauche war, stattgefunden haben mag." Die Annahme Schlechts dürfte zutreffen. Zu den obengenannten Faktoren, die einen Wechsel im Vortrag der Gesänge herbeiführen, zu einstimmigem Choral und mehrstimmigem Gesang, tritt also noch die Orgel. Damit sind im ganzen vier verschiedene Aufführungsweisen möglich, nämlich: Choral allein, Choral mit Orgel, Mehrstimmigkeit allein und Mehrstimmigkeit mit Orgel. Alle diese verschiedenen Möglichkeiten kommen vor. Die einzelnen Propriumsgesänge wurden demnach etwa folgendermaßen aufgeführt:

Introitus:

Intonation: choraliter (Organum ist nie vorgeschrieben).
Antiphone: Mehrstimmig mit Orgel (Organum et Chorus).

1. Vershälfte: Tenor, choraliter ohne Orgel (Tenor, Chorus).
2. Vershälfte: Mehrstimmig ohne Orgel (Chorus).
1. Hälfte der Doxologie: Tenor, choraliter mit Orgel (Tenor, Organum).
2. Hälfte der Doxologie: Mehrstimmig mit Orgel (Organum et Chorus).

Alleluiavers:

Intonation: choraliter; Jubilus und Vers: Mehrstimmig ohne Orgel (Chorus).

Offertorium:

Intonation: choraliter; Fortsetzung: Mehrstimmig mit Orgel (Organum et Chorus).

Communio:

Intonation: choraliter; Fortsetzung: Mehrstimmig ohne Orgel (Chorus).

Der Introitus ist der komplizierteste, aber auch der abwechslungsreichste aller Propriumsgesänge; er übertrifft hierin die viel

wortreicheren Texte des Et in terra, Patrem und der Sequenz, die immer nur zwischen Chorus et Organum einerseits und Chorus anderseits wechseln. Ob nun die Propriumsgesänge wirklich immer nach obigem Schema ausgeführt worden sind, läßt sich nicht beweisen. In der Angabe der Bezeichnungen existieren gelegentlich Abweichungen. So hat z. B. der Psalmvers *Domine probasti me* des Osterintroitus, d. h. seine zweite Hälfte im Diskant die Überschrift: Organum et Chorus; die andern drei Stimmen schreiben nur „Chorus" vor. S. 210—211 ist zu lesen:

Tenor. Organum.
Intonatio: *Confirma hoc,* Offert. . . . *deus quod operatus est.*
Bassus;
quod opera — Offert. — *tus est* — Chorus — *in nobis*

d. h. die eine Stimme schreibt die Orgel vor, die andere nicht. Versehen beim Schreiben können hier kaum vorliegen, da auch an andern Orten die Bezeichnungen nicht immer übereinstimmen. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß die Orgel in diesem Falle nur die betreffende Stimme zu spielen hatte, welche die Orgel direkt vorschrieb. Im übrigen zeigt das letzte Beispiel noch, wie die Bezeichnungen Chorus, Organum (auch Organista) und die Überschrift des betreffenden Gesangstückes oft in den Text hineinzustehen kamen; in diesem Falle sind sie immer durch rote Schrift vom Singtext abgehoben. —

Die Gesänge des Antiphonariums sind in der ältern Satzweise geschrieben, die den Choral innerhalb des mehrstimmigen Satzes unverändert beibehält und eine der vier Stimmen, hier immer den Tenor, zum Träger desselben macht. „Cantus figuralis manente Chorali" nennt Enk solchen Gesang[1]. In Verbindung mit den mensurierten Stimmen bekommt jede Choralnote den Wert einer Semibrevis; die letzte Choralnote ist mit einer Fermate versehen und muß so lange ausgehalten werden, bis die übrigen Stimmen zu Ende gesungen haben. Schon früher (S. 84) ist auf die Nachteile hingewiesen worden, die eine derartige Choralbehandlung gegenüber der seit Isaak fast im ganzen 16. Jahrhundert gebräuchlichen nach sich zog. Diese Nachteile muß man auch in St. Gallen, wo man den Choral immer noch als den eigentlichen liturgischen Gesang pflegte, Mehrstimmigkeit nur an Festtagen zur Opferhandlung

[1] Vgl. oben S 136.

zuließ, empfunden haben und sie mögen neben andern Vorurteilen, die man gegen die neue mehrstimmige Musik hatte, Grund gewesen sein, daß dieselbe nicht allseitigen Anklang fand.

Wann Lupus nach St. Gallen berufen worden, wie lange er sich dort aufhielt, wie weit sich der Auftrag zu komponieren erstreckte, ob er etwa besondere Vorschriften und Fingerzeige betreffs der Ausführung seiner Kompositionen und der Behandlungsweise des Chorals erhalten, darüber und über noch so vieles andere, das uns in dieser Frage interessieren würde, berichtet der Verfasser der Vorrede nichts. Aus andern Quellen erfahren wir, daß sich Lupus im Jahre 1557—58 als Cantor in Locarno aufhielt[1], daß er von hier aus nach Basel kam, wo er die „Symphoniae, seu insigniores aliquot ac dulcisonae quinque vocum melodiae super D. Henrici Glareani Panegyrico de Helvetiarum tredecim urbium laudibus" komponierte. 1560 gab er zu Augsburg, wo er offenbar für kurze Zeit gewesen sein muß, die „Cantiones sacrae quattuor vocum que vulgo muteta vocantur" im Druck heraus. Von Augsburg kam er dann nach St. Gallen. Cod. 543 trägt auf dem ersten Blatt die Jahreszahl 1562, und am Schluß die Jahreszahl 1564. Diese Angaben stammen aber vom Schreiber der beiden Handschriften; Lupus konnte seine Kompositionen schon früher abgeschlossen haben.

Daß nun ein Komponist im sechsten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts noch die alte Satzweise mit durchgehendem Cantus firmus beibehält, zu einer Zeit, da die größten Niederländer der mehrstimmigen Musik, namentlich bezüglich der Choralbehandlung, einen freieren Weg gewiesen, das erscheint auf den ersten Blick als Rückständigkeit. Aus der „Praefatio S. Mauritii Enk" in Cod. 443 geht aber unzweideutig hervor, daß die mehrstimmige Kirchenmusik bei vielen Konventualen des Klosters zum vornherein großer Opposition begegnete, nicht zuletzt deswegen, weil diese mehrstimmigen Gesänge den Choral für viele Feste verdrängten und an Stelle der einfachen, würdigen Einstimmigkeit eine künstliche und reichliche Harmonie einführten[2]. Um dieser

[1] Vgl. u. a.: Bolletino storico della Svizzera italiana, Bd. 14 S. 39, und A. Thürlings: Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation, S. 30 f., Bern 1903.

[2] Gegen solche und ähnliche Einwände, die offenbar von einzelnen Mönchen gemacht wurden, verteidigt sich dann Enk in einer zweiten Vorrede (Cod. 443 S. 52 ff.).

Opposition die Spitze zu brechen, hat dann Lupus, vielleicht aus eigenem Antrieb, vielleicht auf direkten Befehl des Abtes hin, die Choralstimme unverändert in den mehrstimmigen Gesang hinübergenommen. Auf diese Tatsache legt Enk großes Gewicht und betont sie immer wieder, so z. B. S. 44: „Ingeniossime chorali modulationi voces adhuc tres, dulcissimam per figurarum varietatem compositas superaddidit, verum sic, ut nihilo minus choralis figuralibus dulcissime consonans per totum maneat integra. In der Vorrede schon glaubte Enk die Art der Komposition des Lupus besonders charakterisieren zu müssen und fügte ausdrücklich das „manenti chorali" bei. In der Tat ist die Übereinstimmung des choralischen Tenors mit der Fassung der etwa gleichzeitig im Gebrauch gewesenen und jetzt noch vorhandenen Gradualien und Antiphonarien eine sehr große[1]. Soweit der Vergleich heute noch möglich ist, lassen sich daneben wohl zahlreiche Abweichungen konstatieren. Lupus läßt gelegentlich eine Note weg, wenn die Choralmelodie sich oft um denselben Ton herum bewegt. Aus einer Tristropha macht er oft eine Bistropha oder ein einfaches Punktum. Nicht selten läßt er am Schlusse eines Gesanges, z. B. eines Graduale oder Alleluiaverses oder eines Offertoriums, kleine Melodieteile weg, er kürzt die Schlußmelismen (vgl. den Alleluiavers *Ascendit deus* S. 196). In melodischer Beziehung ändert Lupus sehr wenig; die geringen Varianten, die in dieser Hinsicht zu finden sind, fallen manchmal auf das Konto der unter sich nicht ganz übereinstimmenden Vorlagen.

So nahm Lupus den Choral im allgemeinen sehr getreu in seine mehrstimmigen Gesänge hinüber und richtete diese zudem so ein, daß er im Gewebe der Stimmen immer deutlich zu erkennen war. Seine Kompositionen weichen ab von der Art kirchlichen Mehrstimmigkeit, die wir bisher bei den Niederländern und Deutschen gefunden haben.

Die Hauptstimme ist der Tenor; von Anfang bis zu Ende des Gesanges verläuft er gleichmäßig, ruhig, ohne Pausen oder

[1] Als solche kamen hier zum Vergleich in Betracht die wenig zahlreichen Gradualien und sonstigen Choralbücher aus jener Zeit, z. B.: Cod. 476 (geschrieben um 1530), Cod. 383, Cod. 385 (Officia propria S. Galli v. Jahre 1525), Cod. 357 (Missale von Abt Diethelm), Cod. 356 (Missale von Abt Ulrich VIII. (1463—91), Codd. 438, 439, 440.

Unterbrechungen. Ganz gegensätzlich sind die andern Stimmen gebildet. Sie setzen sich aus ganz kurzen Melodiestücken zusammen; länger ausgesponnene Melodien kommen nirgends vor; nach Verlauf einer ziemlich bestimmten Zeit werden sie immer wieder durch Pausen unterbrochen. Diese können auf jedem Taktteil eintreten; das ist das Merkwürdige an ihnen, daß sie fast immer gleich lang oder, besser gesagt, gleich kurz sind, meist nur von der Dauer einer Minima. So setzt sich jede Stimme zusammen aus einer Menge kleiner und kleinster Melodieteilchen, die durch Pausen voneinander getrennt, unter sich wieder an Umfang ziemlich verschieden sind. Mehr als elf Takte dürfte keines umfassen. Anderseits gibt es sehr viele Gebilde, die sich nur über ein bis zwei bis drei Takte ausdehnen. Von schöner melodischer Stimmfärbung kann bei nur so geringer Spannweite keine Rede sein. Kaum glaubt man in irgendeiner Stimme eine schöne melodische Linie entdeckt zu haben, die zu weiterer Gestaltung und Ausbildung drängt, so folgt eine Pause, die das im Entstehen begriffene Melos unterbricht. Ist man auf dem Wege, einer anmutigen Tonreihe zu folgen, der nichts mehr fehlt als die schöne endgültige Abrundung, so folgt wider Erwarten ein jäher Sprung der Stimme in die Tiefe, der den logischen Fluß verhindert, an Stelle der Fortsetzung zum Höhepunkt einen entgegengesetzten Intervallenschritt macht. Manche Gebilde zeigen wohl Ansätze zu kleinen Melodien. Im allgemeinen aber vermißt man eine aus innen heraus sich entwickelnde Kantilene mit an- oder absteigender Tendenz und einem Höhepunkt, der sie beherrscht. Die einzelnen Melodieteile unter sich sind oft ohne den geringsten Zusammenhalt; keines ist die notwendige Fortsetzung des anderen, und so bilden alle zusammengenommen erst recht keine große melodische Linie. Eine derartig zusammengesetzte Singstimme bekommt auf die Länge etwas Monotones und Zielloses, weil sie ohne Spannung von innen heraus, ohne Ziel nichts bedeutet als ein Umhertasten nach Noten, das nur durch einen zum vornherein existierenden, fremden Melodiekörper, den Choral, geregelt wird. Er bestimmt die Wahl der Akkorde, die Lage der Töne. Eine Melodie im Sinne der Lupusschen Gesänge ist nichts anderes als eine Summe von Tönen, in letzter Linie zusammengesetzt aus Bestandteilen der durch den Cantus firmus aufgedrungenen Harmonien.

Daß eine solche Kompositionsweise danach angetan war, die Choralstimmen deutlich hervortreten zu lassen, wird man nicht bestreiten können, vermied sie doch, neben der Chorstimme andere schöne und selbständige Melodien aufkommen zu lassen, die das Interesse der Zuhörer hätten wachrufen können. Keine der drei Stimmen ragt besonders hervor, auch die Oberstimme nicht; der Alt erst ist oft nichts anderes als die Begleitung des Diskant. Ist der Baß längere Zeit über dem Tenor, sind Sextengänge zwischen ihm und dem Diskant etwas Immerwiederkehrendes, dann bewegt sich der Alt meist in gleichen Schritten mit dem Tenor. Er ist ein richtiger Lückenbüßer, muß überall beispringen, wo es sich um Ausfüllung eines akkordischen Gebildes handelt. Der Baß aber ist der Vertreter des harmonischen Gedankens; er hat als solcher zu der vom Diskant gewählten, durch den Tenor bedingten und von ihm, im Verein mit dem Alt ergänzten Harmonie das Fundament zu bilden. Sein Gang ist darum oft ein sprunghafter, nur selten durch figuratives Zwischenwerk, durchgehende Noten auf schwachen Taktteilen verdeckt. Keine Stimme hat also vor der anderen etwas voraus. Man darf nicht jede gesondert betrachten, muß sie vielmehr alle miteinander gleichzeitig in Beziehung bringen, muß sie in vertikaler, nicht horizontaler Richtung studieren, wenn anders man von dieser Art von Musik einen halbwegs günstigen Eindruck bekommen will. Das Werk des Lupus ist schließlich nichts anderes als eine mehrstimmige Choralbearbeitung, eine Begleitung des Chorals durch drei andere Stimmen, die, ohne Rücksicht auf melodischen Gehalt erfunden, nur die harmonischen Bestandteile zu jedem Ton der Choralmelodie zu liefern haben. Lupus harmonisierte den Choral Note für Note, er komponierte von Akkord zu Akkord, und seine Harmonien bleiben immer an den gleichen Tönen kleben. Um den einzelnen Stimmen wenigstens einen Schein von Selbständigkeit zu geben, macht der Italiener Gebrauch von gewissen Eigentümlichkeiten des Stils, die z. B. auch in der Frottolakomposition immer wieder zu treffen sind. Ein charakteristisches Kennzeichen derselben sind einzelne, stets wiederkehrende Tonfiguren und Motive mit immer gleichen Rhythmen. „Solche Stellen sind beinahe stereotyp geworden, so daß man wohl die Regel aufstellen kann, daß, wenn eine Stimme im Rhythmus 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 beginnt, eine andere Stimme nach einer Pause von

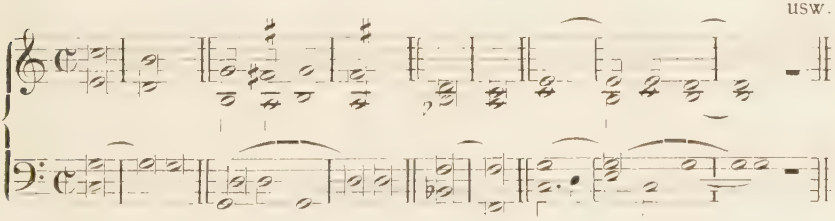
einer Minima genau dieselbe Wendung bringt[1]." Ähnliche rhythmische Bewegungen kehren in den Gesängen des Lupus immer wieder; sie sind ein sehr bequemes und billiges Mittel, in die lange Reihe der Semibreven und Minimen die notwendige Abwechslung zu bringen; die anderen Stimmen brauchen unterdessen ihre harmonischen Bestände nicht zu ändern. Vgl. S. 192, 1. System, 4. Takt; 193, 2. System, 5. Takt; 196, 3. System, 3. Takt usw.

Einige Gesänge (vgl. z. B. S. 200) zeigen zu Beginn die rudimentären Elemente einer Imitation; solche Versuche sind aber meist kurzatmig und selten dazu. Die einzelnen Gesänge beginnen in der Regel mehrstimmig bald mit vollständigen, bald mit unvollständigen Dreiklängen. Terzenlose Dreiklänge innerhalb eines Stückes sind ziemlich selten, offene und verdeckte Quinten und Oktaven aber zahlreich. Sehr oft macht sich der Tritonus in der Aufeinanderfolge zweier Akkorde unangenehm bemerkbar. Große Beachtung verdienen die Schlüsse. Die drei mensurierten Stimmen schließen fast nie gleichzeitig mit dem Tenor ab; über seinem letzten Tone ergehen sie sich regelmäßig in kadenzierenden Wendungen, so daß man auch hier, wie beim Contrapunctus, von typischen Schlüssen sprechen kann. Hier aber sind sie anders beschaffen. Auffallend, geradezu charakteristisch ist bei ihnen die Scheu vor dem Subsemitonium am Schluß, das Vermeiden von Schlüssen in der Oktavlage. Die meisten Gesänge enden im Diskant mit der Terz oder Quint des durch den Schlußton des Tenors als Tonika bestimmten Akkordes (vgl. S. 197, Schluß des Alleluia, wo der Cantus Firmus — eine seltene Ausnahme — die Quint und der Baß die Tonika des Schlußakkordes bildet). Dieses starke Betonen der Terz in den Schlüssen wirkt wie eine Reaktion gegen die bei den Niederländern usw. regelmäßig wiederkehrenden Schlüsse mit nur vollkommenen Konsonanzen. Fraglich ist, ob die Terz in den dorischen und phrygischen Schlußformen immer erhöht wurde. Viele Schlüsse lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß dies nicht immer der Fall ist. Es liegt nahe, daß seltene Vorkommen des Subsemitonium modi am Schluß in Verbindung mit der Oktavlage des letzten Akkordes der Scheu zuzuschreiben, womit das Mittelalter diese Kadenz vermieden hat

[1] R. Schwarz: „Die Frottole im 15. Jahrhundert." Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1886, S. 400 f.

als zu unvollkommen und zu weich. Der Choral kennt diesen Schluß nicht. Eine Anlehnung an seine Praxis könnte man aber nur annehmen, wenn diese Gesänge auch sonst irgendwelche Ähnlichkeit zeigten mit dessen finalen Wendungen, was nicht zutrifft. Von den Schlüssen, die mit erhöhter Terz im Diskant endigen, verdient besondere Erwähnung der Schluß der Introitusantiphon S. 193. Wir machen heute den phrygischen Schluß so, daß der Baß den Grundton E hat; darauf erhebt sich der Durdreiklang mit gis. Diesen Schluß hat man damals noch nicht gebildet, wie u. a. zahlreiche Beispiele aus früheren Werken, die Propriumsgesänge enthalten, beweisen (vgl. S. 69 unten usw.), und aus dem Antiphonarium der schon erwähnte Schluß des Alleluia (S. 197). Der Baß schloß in damaliger Zeit mit A, und der Cantus Firmus mit dem Ton E bildete dazu die Quint. Man schloß also mit dem A-moll-Dreiklang, aber ohne Terz. Nicht so der Schluß S. 193, wo der Baß das A verläßt und E als Schlußton wählt, und auch die beiden Oberstimmen um einen Halbton fallen[1]. Der Schluß ist übrigens nichts anderes als eine Nachbildung der zahlreichen anderen, die eine gewisse Verlängerung dadurch zustande bringen, daß sie über dem Cantus firmus als Quint vorerst und dann als Grundton Dreiklänge aufbauen, also:

usw.



In harmonischer Beziehung bieten die Gesänge kaum etwas Neues, die gleichen, immer wiederkehrenden Akkordzusammenstellungen und Verbindungen vermögen kaum unser Interesse zu wecken. Die Dreiklänge kehren meist in der Grundform wieder, bisweilen auch in der ersten Umkehrung. Die Akkordfolgen sind schlecht und recht, aber von furchtbarer Monotonie. Wohl finden

[1] Wie der Contrapunctus ähnliche Schlußbildungen kennt, so gleichen auch seine phrygischen Schlüsse ziemlich stark dem genannten. Überall schließt der Baß mit E, dagegen ist die Terz nicht erhöht (vgl. S. 109), oder fehlt ganz (S. 117).

sich auch wieder besser geratene Stellen. Als Ganzes genommen aber werden die Propriumsgesänge des Antiphonariums kaum jemand besonders erfreuen. Staunen müssen wir über das viele Lob, das Enk in seiner Vorrede dieser Musik gespendet. Einigen Mönchen muß sie wohl nach ausschließlicher Pflege der einstimmigen Musik wie Gesang aus einer anderen Welt geklungen haben; so, und nur daraus, daß diese Art, Musik zu machen, in St. Gallen eine neue und unerhörte war, läßt sich der Erfolg erklären, den Lupus mit seinem Werke in St. Gallen, wenigstens bei einem großen Teil der Mönche, errungen. Und es ist interessant, zu wissen, daß die Einführung dieser Gesänge in den feierlichen Gottesdienst nicht ohne ernste Bedenken von seiten des Abtes und einiger Konventualen vor sich ging, und daß selbst der mit dem Kloster befreundete Aegidius Tschudi seine Abneigung dagegen äußerte, nicht weil der Gesang als solcher mißfiel, sondern im Gegenteil, weil man fürchtete, er möchte dem Geiste der Andacht und der klösterlichen Regularität zum Nachteile gereichen und Leichtsinn und weltliche Gesinnung verbreiten[1].

Am Schlusse seines Aufsatzes äußerte R. Schlecht den Wunsch, „daß dieser Schatz (d. h. das Antiphonarium) durch Drucklegung desselben allgemein zugänglich gemacht werden möchte". Ich glaube kaum, daß ein solches Unternehmen sich der Mühe lohnen würde; es hieße den Wert dieser Gesänge überschätzen. Schon die hier wiedergegebenen Gesänge werden dies zur Genüge beweisen[2].

Es fällt schwer, ein so absprechendes Urteil zu fällen über die Kompositionen, die mit einem gewaltigen Aufwand von Mitteln aller Art aufgeschrieben und umgeben wurden. Codex 542 namentlich ist eine Prachthandschrift. Seine äußere Ausstattung schon zeigt zur Genüge, welch großen Wert man seinem musikalischen Inhalt zuschrieb. Fr. Heinrich Keller, von Rapperswil, Organist des Klosters und von 1545 –1550 Subprior desselben († 1567), ist der Schreiber der beiden Handschriften. Seine Arbeit bestand darin, den Notensatz und den Text der Handschriften

[1] Vgl. K. Greith: Einleitung zum Cantarium, S. X.

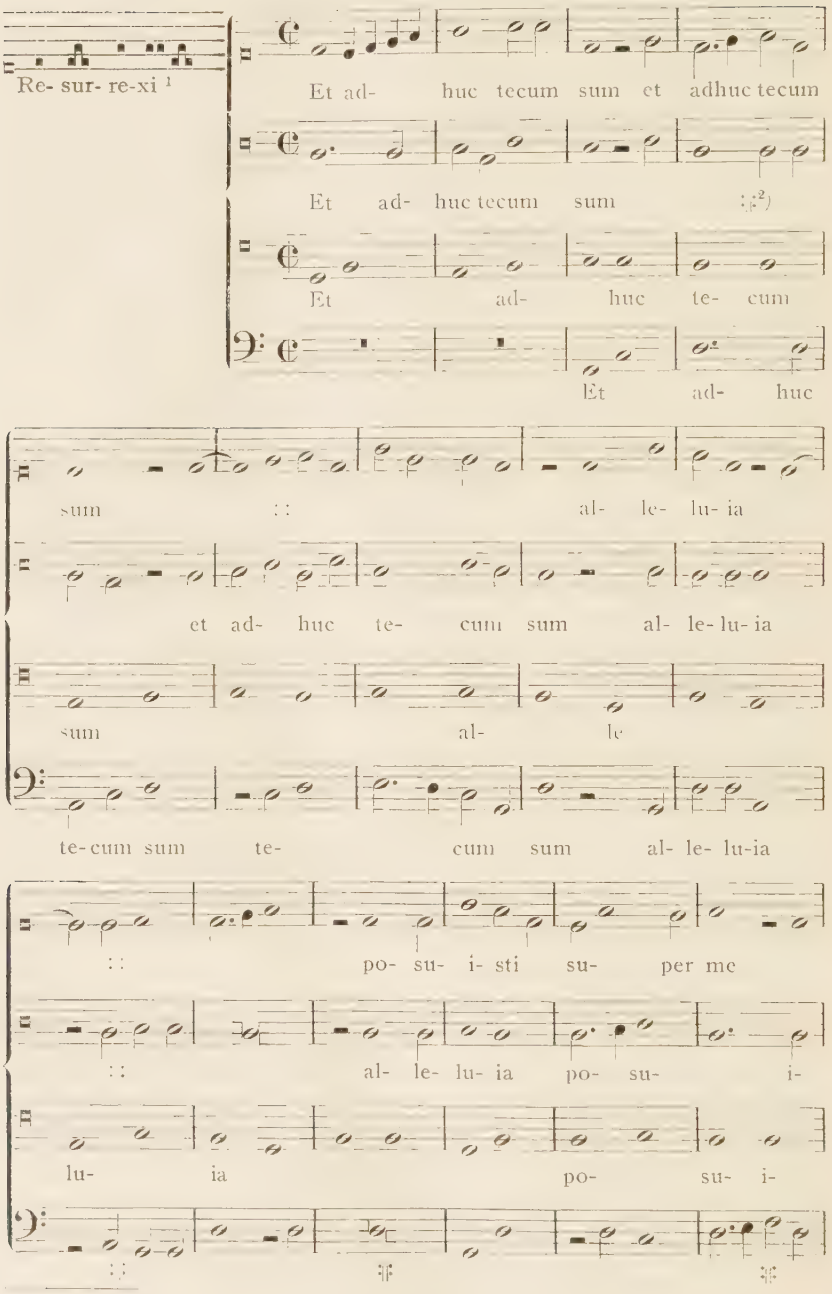
[2] Wem diese nicht genügen, vergleiche die beiden Stichproben bei R. Schlecht. M. f. M. S. 1871 S. 12 ff. (Ps. *Laudate* und Antiph. *Vespere autem*) und das kurze Gesangstück „ex codice antiquo" (543) im Cantarium von Greith (*O salutaris hostia*).

herzustellen. Es liegt eine Unsumme von Arbeit darin, die scheinbar eines Mannes Kraft übersteigt. Dabei sind alle Noten, von der vordersten Seite bis zur letzten, mit einer solchen Sauberkeit und Eleganz, derselben Größe, demselben charakterischen Zug ausgeführt, daß man auf den ersten Blick oft einen sorgfältig ausgeführten Druck vor sich zu haben glaubt. Vier Jahre hat Keller zum mindesten zu seiner Arbeit gebraucht, und diese gehörten ganz seiner letzten Lebenszeit an. Es mag darum nicht auffallen, wenn einzelne Partien in Handschrift 543 nicht mehr mit ganz derselben Sorgfalt hergestellt, Streichungen und Korrekturen am Rande vorkommen, oder eine Stimme am unrichtigen Platze angebracht ist.

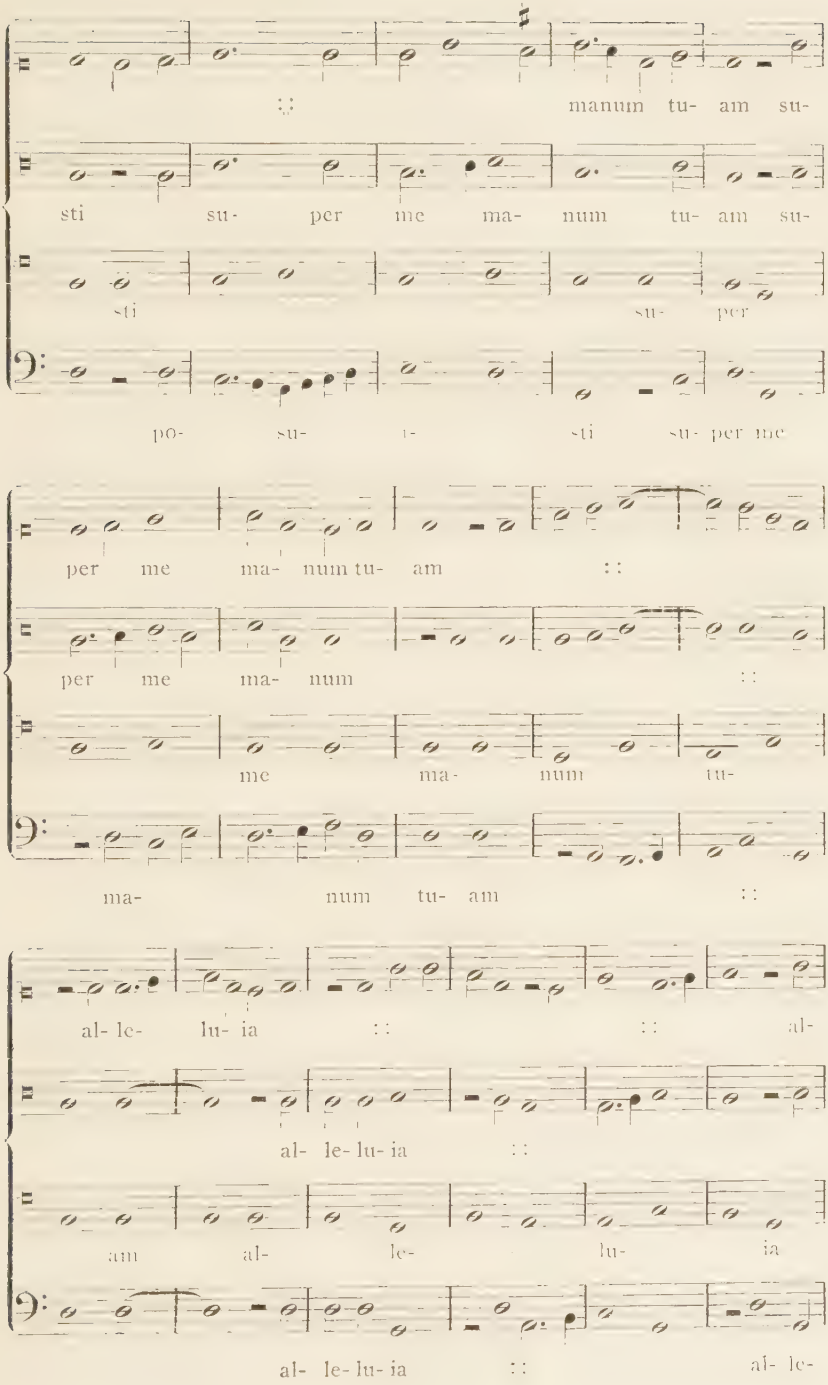
Was der Illuminator und Miniator Kaspar Härteli von Lindau a. See mit Feder und Pinsel an buntfarbigen Randarabesken, Ornamenten, Initialen, Blumen, Instrumenten aller Art, ganzen Vogelgattungen, Wappen, Heiligenszenen aus Bibel und Heiligengeschichte und Gemälden von der Größe der Folioblätter mit geschickter Hand gezeichnet und gemalt, verdiente wahrlich für sich allein festgehalten und studiert zu werden. Härteli unterläßt es nicht, links oder rechts unten an der Ecke irgendeines wohlgelungenen Werkes sein Monogramm anzubringen. Auf S. 1 cod. 543, welche die Wappen des Abtes und der Konventualen zeigt, malt er inmitten derselben sein eigenes ad hoc erstelltes Wappen samt Monogramm, und S. 174—145 Cod. 542 finden wir inmitten von Blatt- und Blumenornamenten drei sitzende Gestalten, mit aufgeschlagenen Notenbüchern, in Kleidung und Gewandung sich ziemlich ähnlich, offenbar die Porträte der drei Künstler, rechts oben den Mönch mit der Tonsur, dem bartlosen Gesicht, rechts in der Mitte den älteren (den Italiener?), links den jüngeren (Härteli).

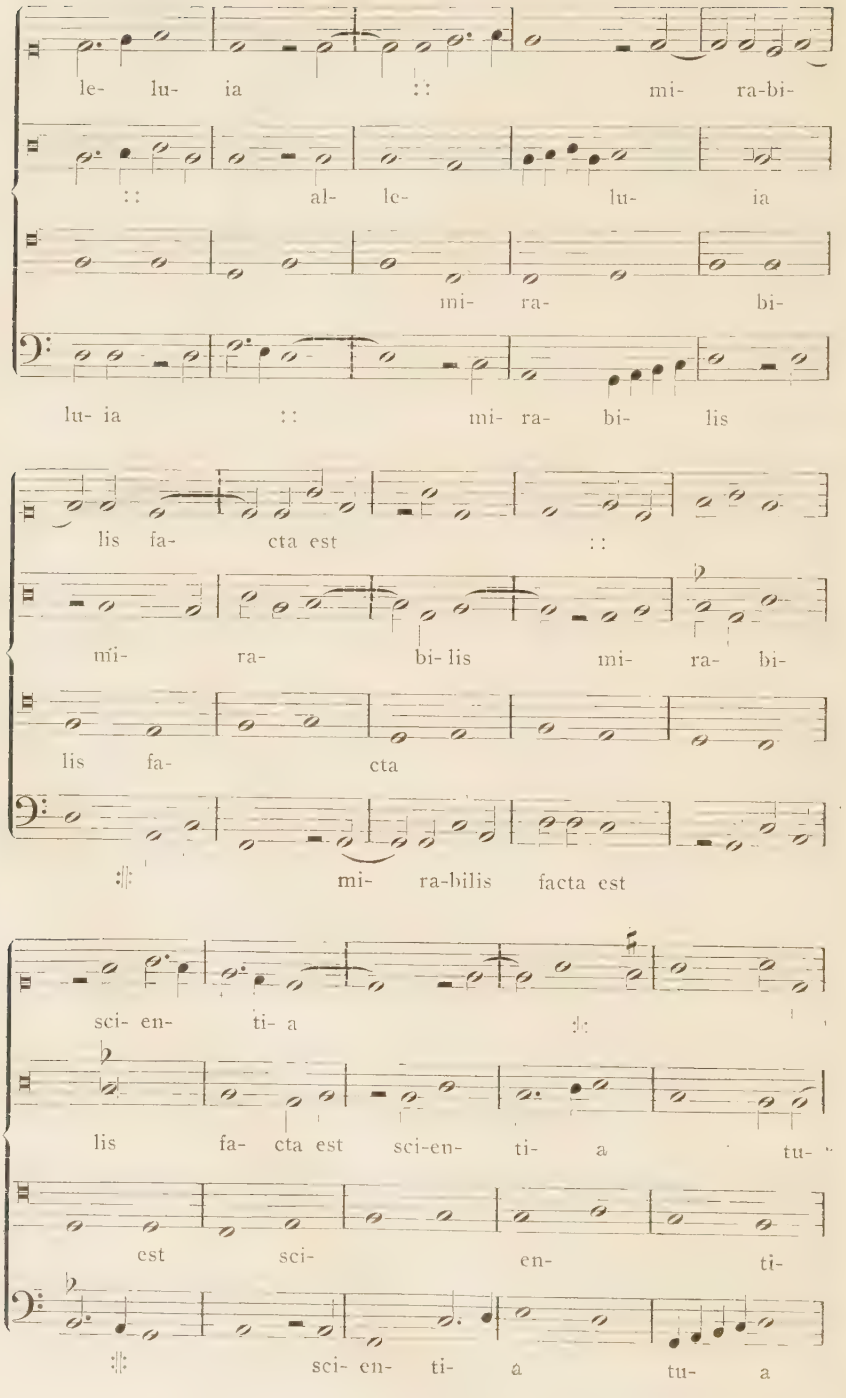
Diese drei Männer waren die Schöpfer eines der schönsten Werke, welche die Stiftsbibliothek in St. Gallen besitzt, und an denen sie so reich ist. Und wenn auch die gewaltige Arbeit von Schreiber und Illuminator kaum im Verhältnis steht zu der hier niedergelegten Leistung des Musikers, das Antiphonarium quattuor vocum bleibt in seiner Gesamtheit auch heute noch eines der interessantesten Denkmäler mehrstimmig-liturgischer Musik des 16. Jahrhunderts, das mönchischer Fleiß, gepart mit Kunstsinn und Freude am feierlichen Gottesdienste, geschaffen hat.

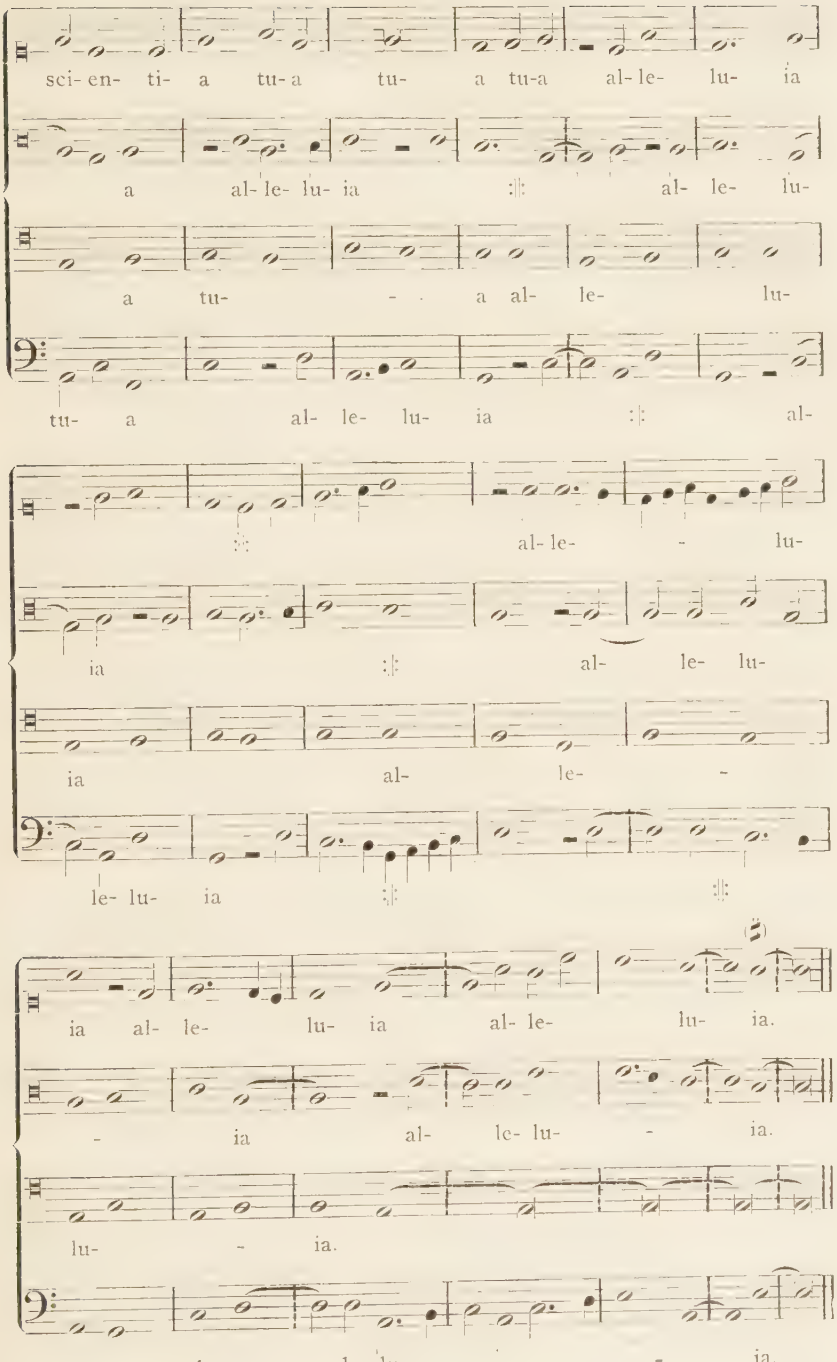
Introitus Resurrexi (Antiphonarium S. 10).

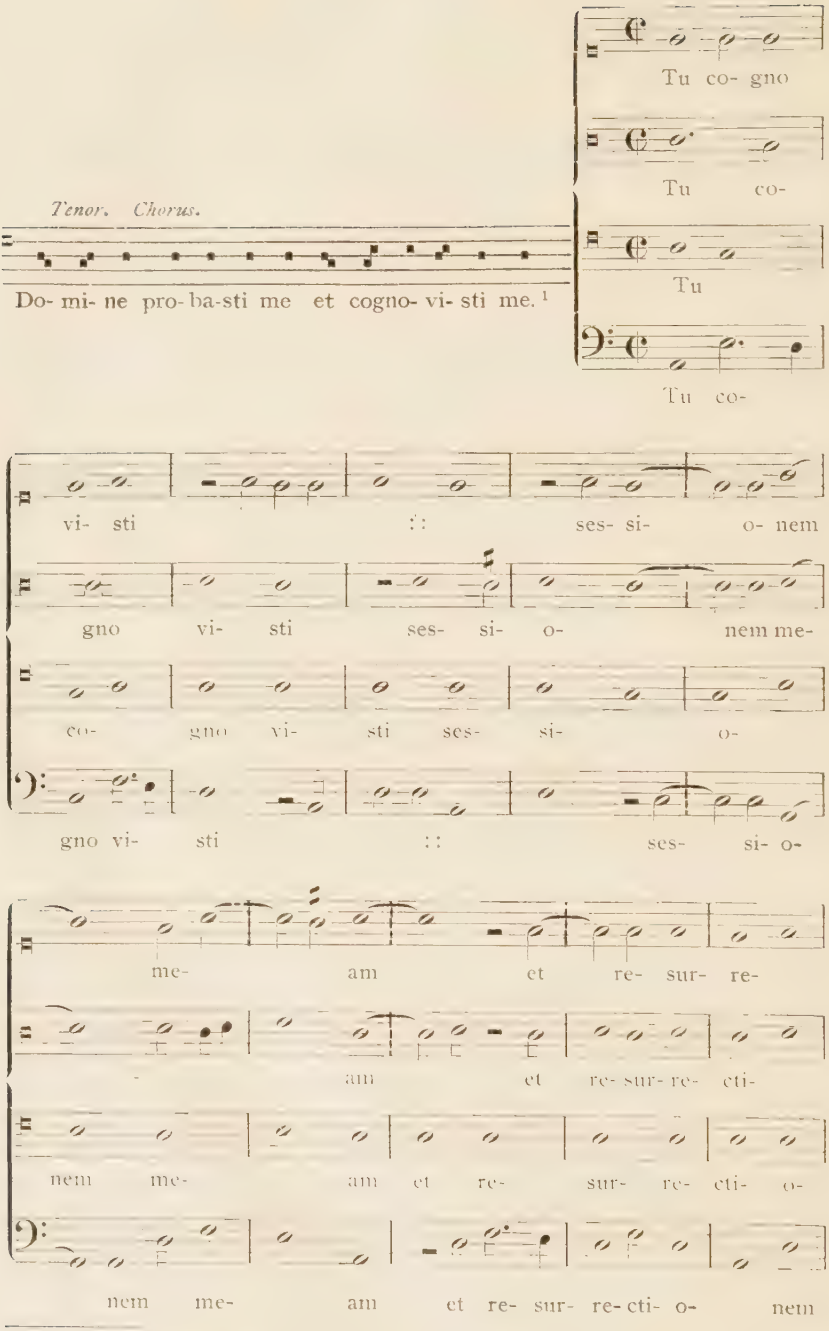


1) Die Intonation ist in Mensuralschrift aufgezeichnet.
2) Textwiederholungen sind im Original immer durch diese Repetitionszeichen angezeigt.

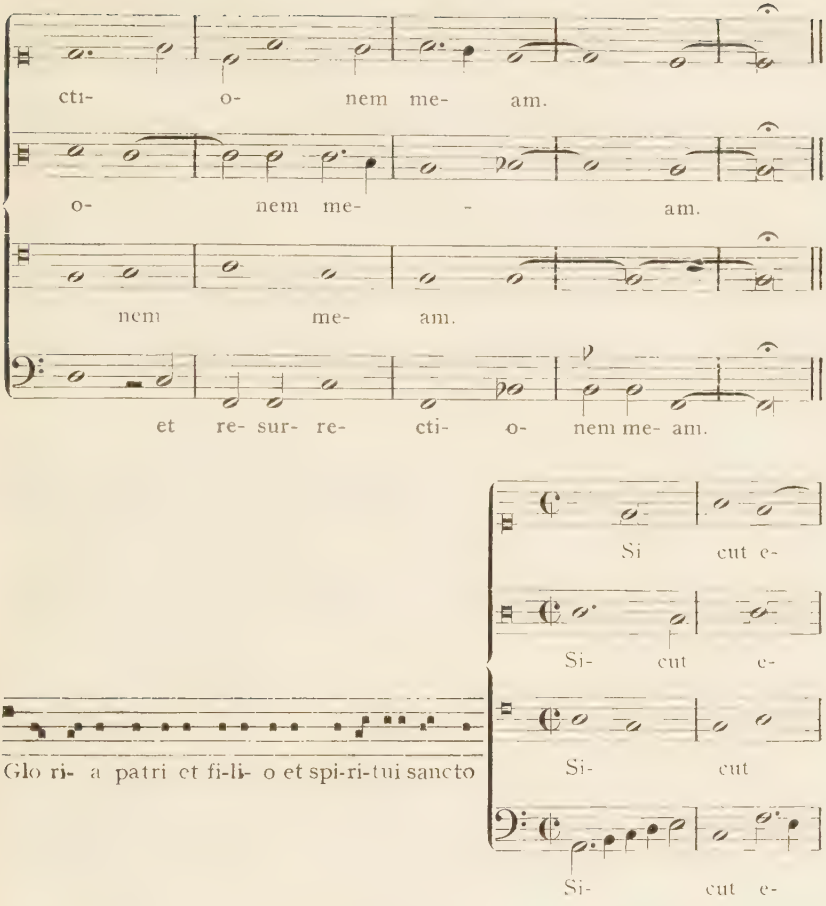

manum tu- am su-
sti su- per me ma- num tu- am su-
sti su- per
po- su- i- sti su- per me
per me ma- num tu- am
per me ma- num
me ma- num tu-
ma- num tu- am
al- le- lu- ia al-
al- le- lu- ia
am al- le- lu- ia
al- le- lu- ia al- le-

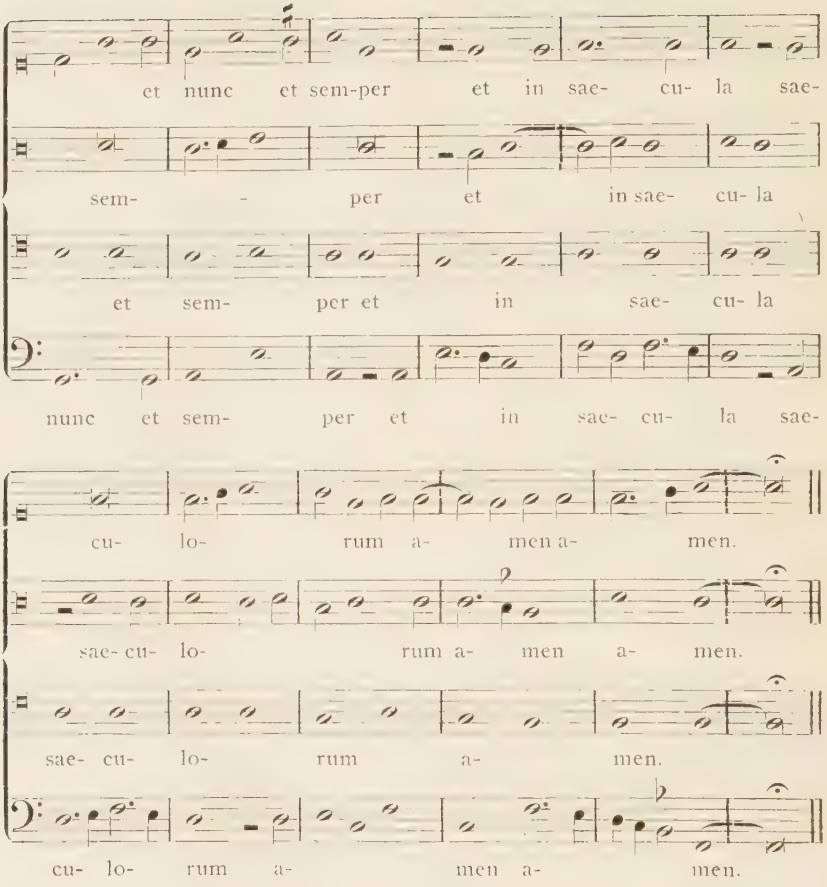

le- lu- ia :: mi- ra-bi-
:: al- le- lu- ia
mi- ra- bi-
lu- ia :: mi- ra- bi- lis
lis fa- cta est ::
mi- ra- bi- lis mi- ra- bi-
lis fa- cta
mi- ra-bilis facta est
sci- en- ti- a
lis fa- cta est sci-en- ti- a tu-
est sci- en- ti-
sci- en- ti- a tu- a


sci- en- ti- a tu- a tu- a tu- a al- le- lu- ia
a al- le- lu- ia :|: al- le- lu-
a tu- - - a al- le- lu-
tu- a al- le- lu- ia :|: al-
:|: al- le- - lu-
ia :|: al- le- lu-
ia al- le- -
le- lu- ia :|: :|:
ia al- le- lu- ia al- le- lu- ia.
- ia al- le- lu- - ia.
lu- - ia.
al- le- lu- - - ia.

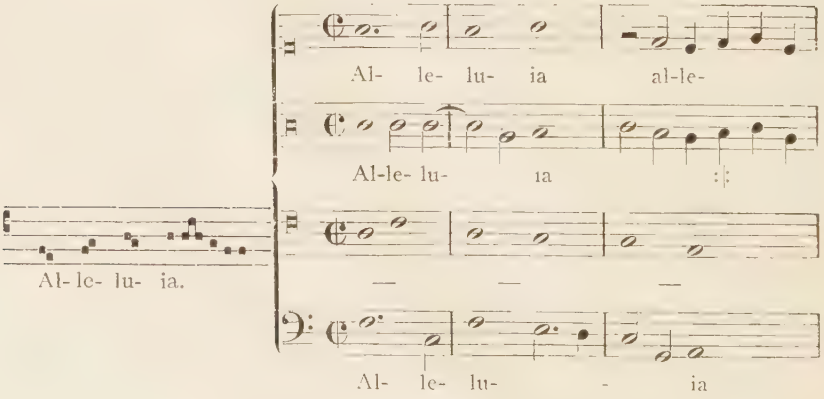


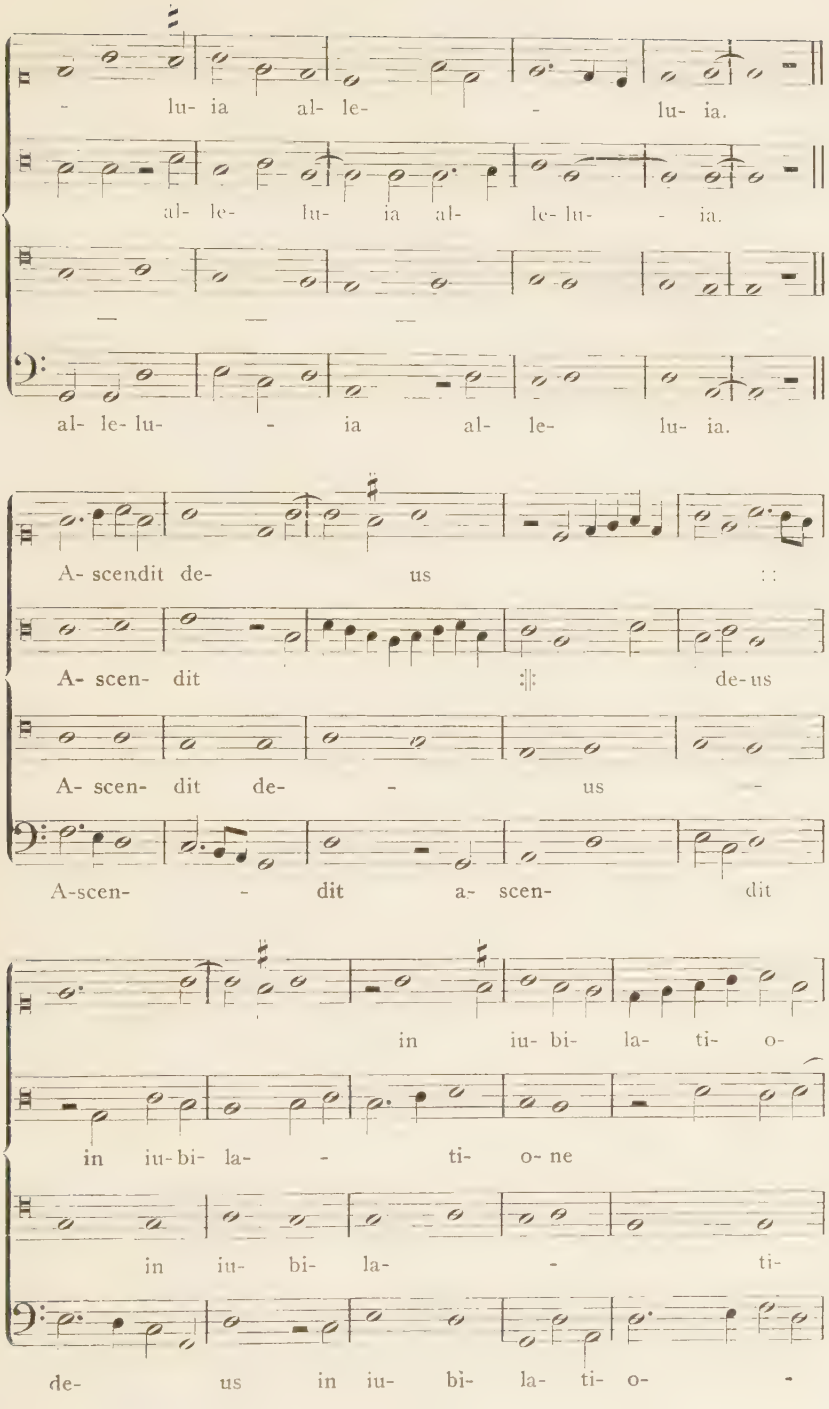
1) Diese Intonation steht unter „Tenor Chorus", doch im Diskantschlüssel und Mensuralschrift.

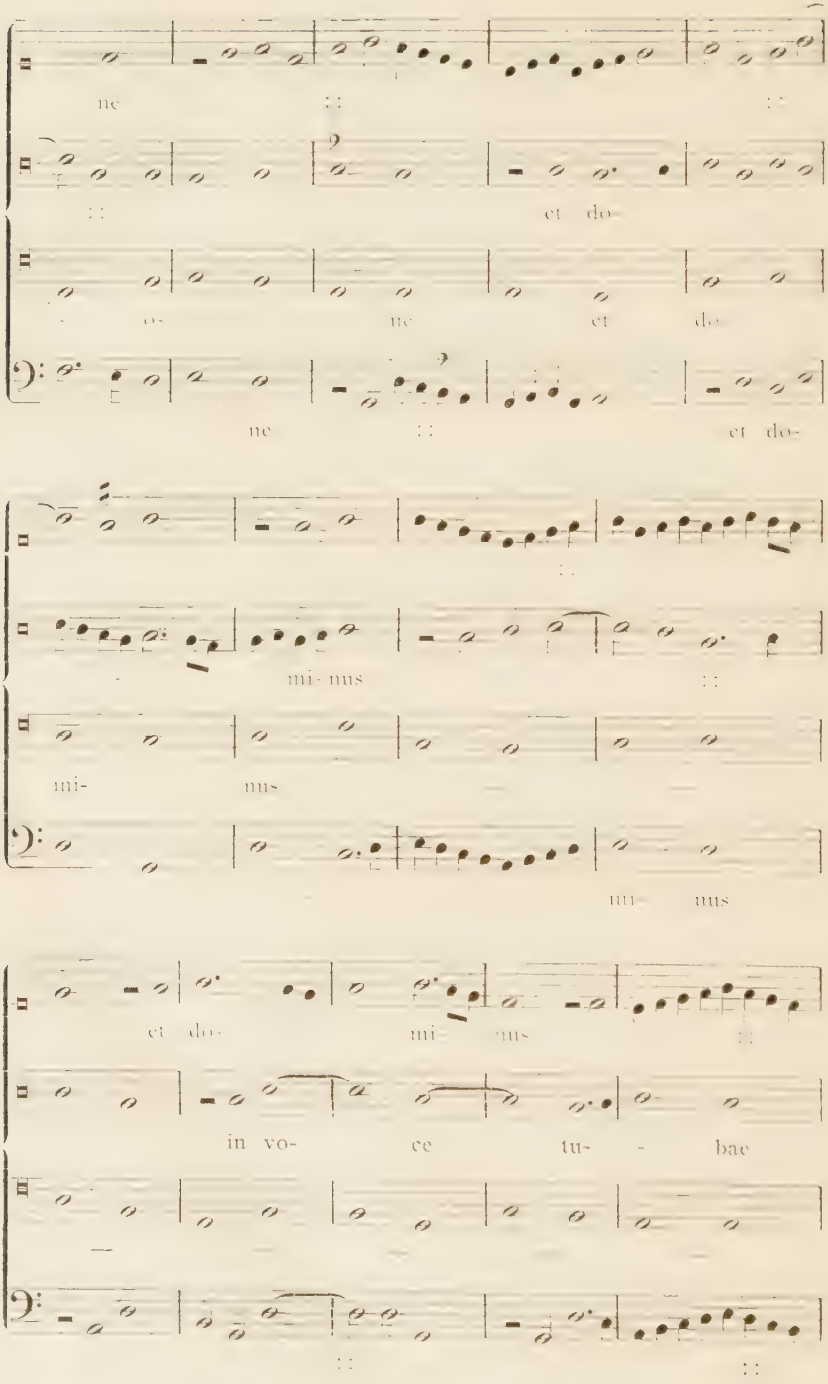

cti- o- nem me- am.
o- nem me- - am.
nem me- am.
et re- sur- re- cti- o- nem me- am.
Si cut e-
Si- cut e-
Glo ri- a patri et fi-li- o et spi-ri-tui sancto
Si- cut
Si- cut e-
rat in prin- ci- pi- o : :
rat in prin- ci- pi- o et nunc et
e- rat in prin- ci- pi- o et nunc
rat : in prin- ci- pi- o et

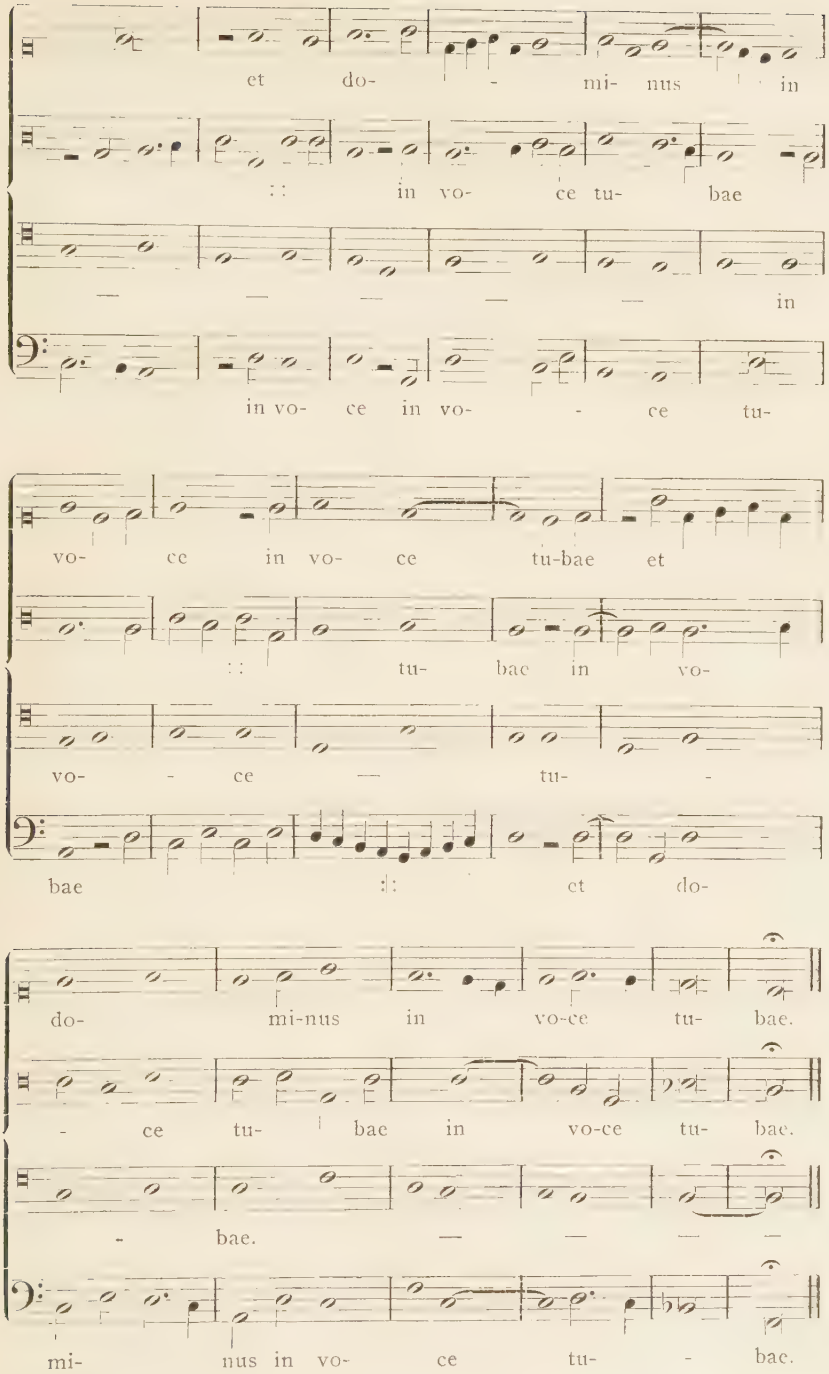


Alleluia ℣. Ascendit deus. (Antiphonarium S. 136.)

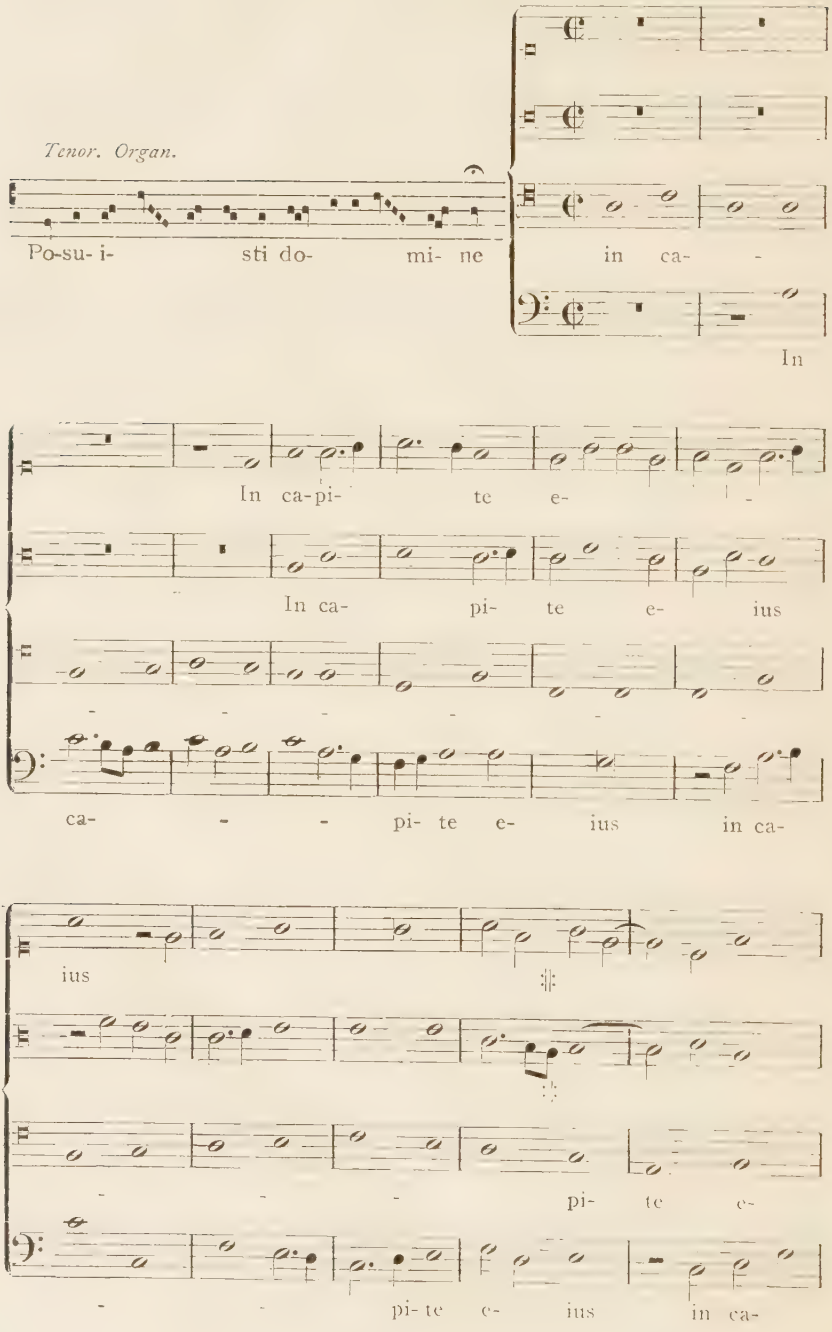


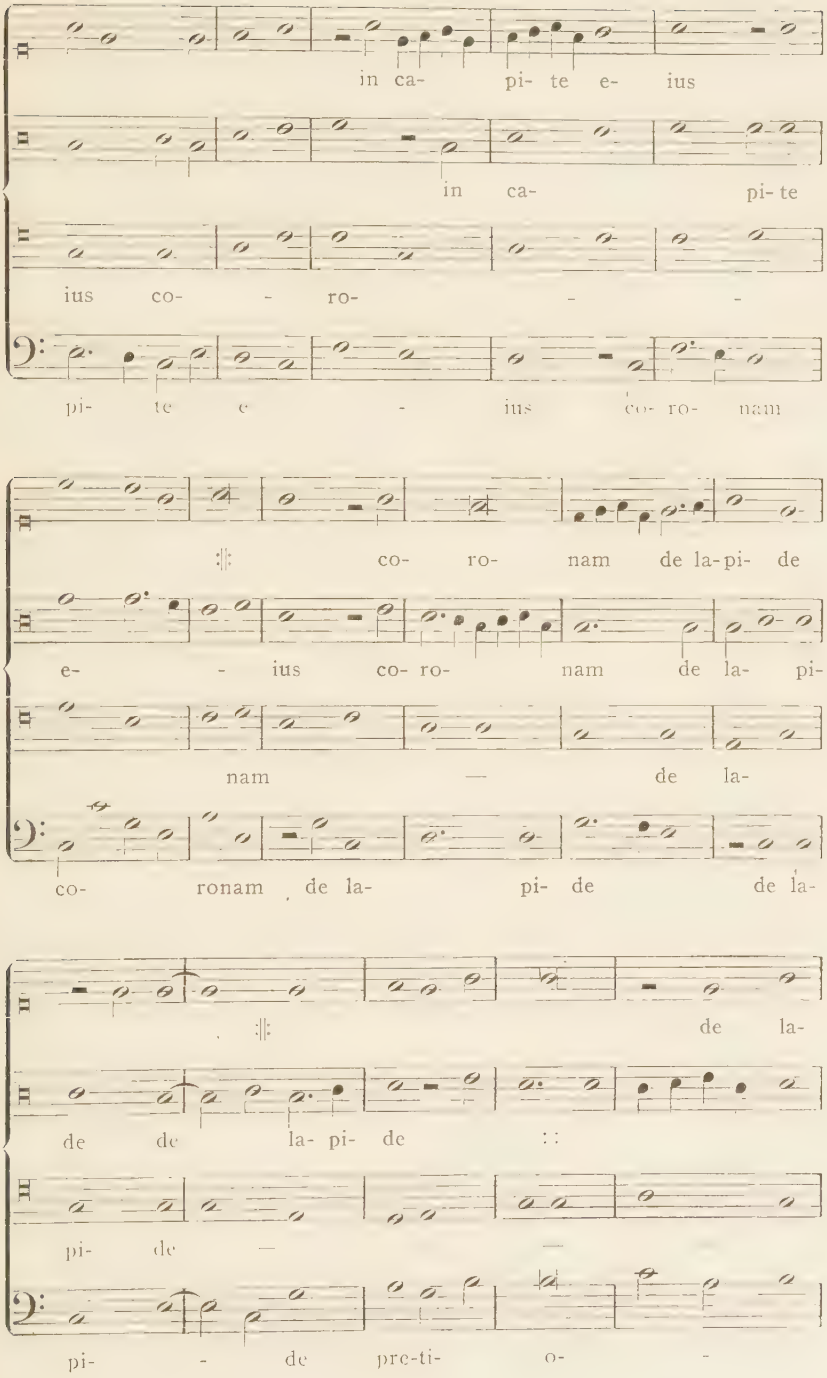

- lu- ia al- le- - lu- ia.
al- le- lu- ia al- le- lu- - ia.
al- le- lu- - ia al- le- lu- ia.
A- scendit de- us
A- scen- dit de- us
A- scen- dit de- - us -
A-scen- - dit a- scen- dit
in iu- bi- la- ti- o-
in iu-bi- la- - ti- o- ne
in iu- bi- la- - ti-
de- us in iu- bi- la- ti- o- -

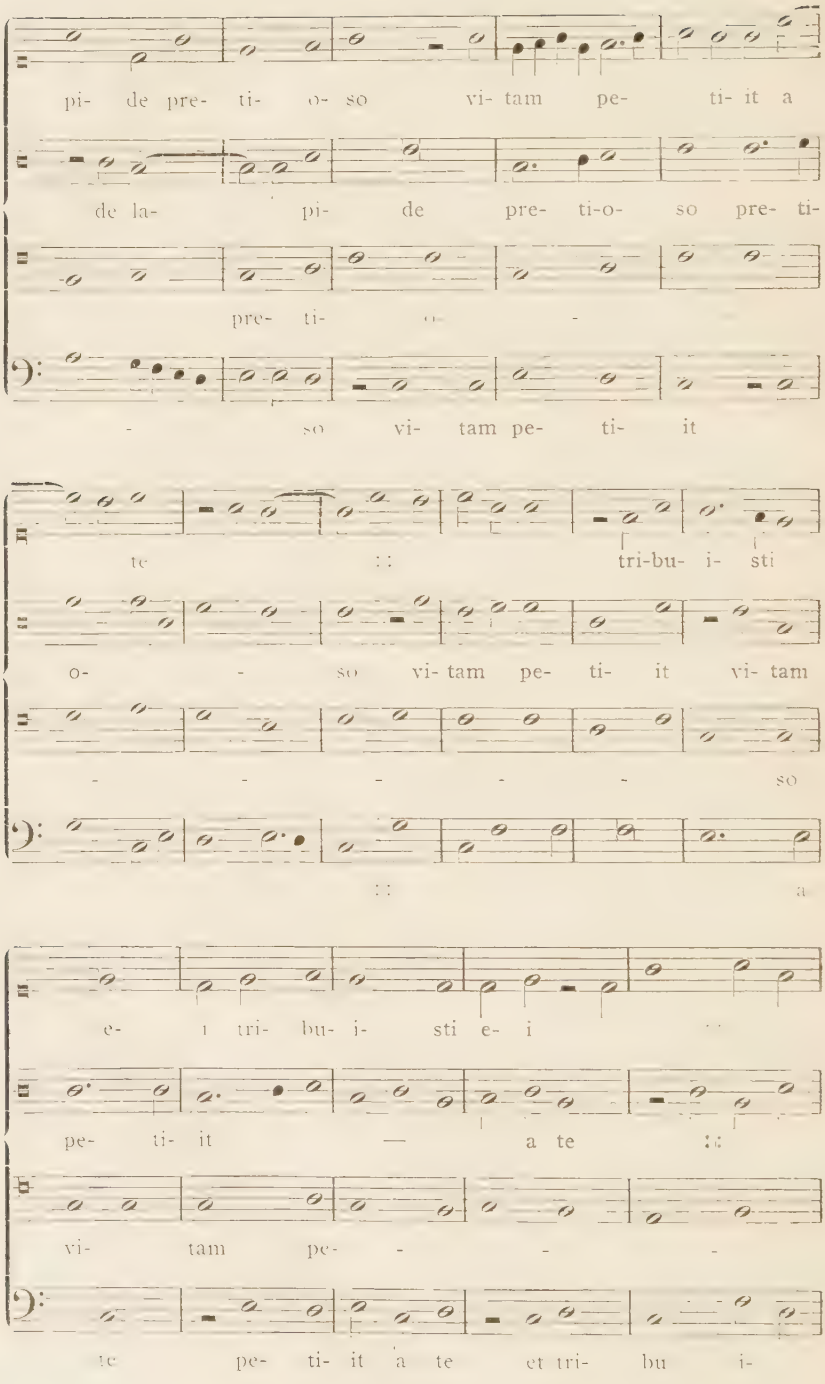

ne
et do-
o- ne et do-
ne et do-
mi- nus
mi- nus
mi- nus
et do- mi- nus
in vo- ce tu- - bae

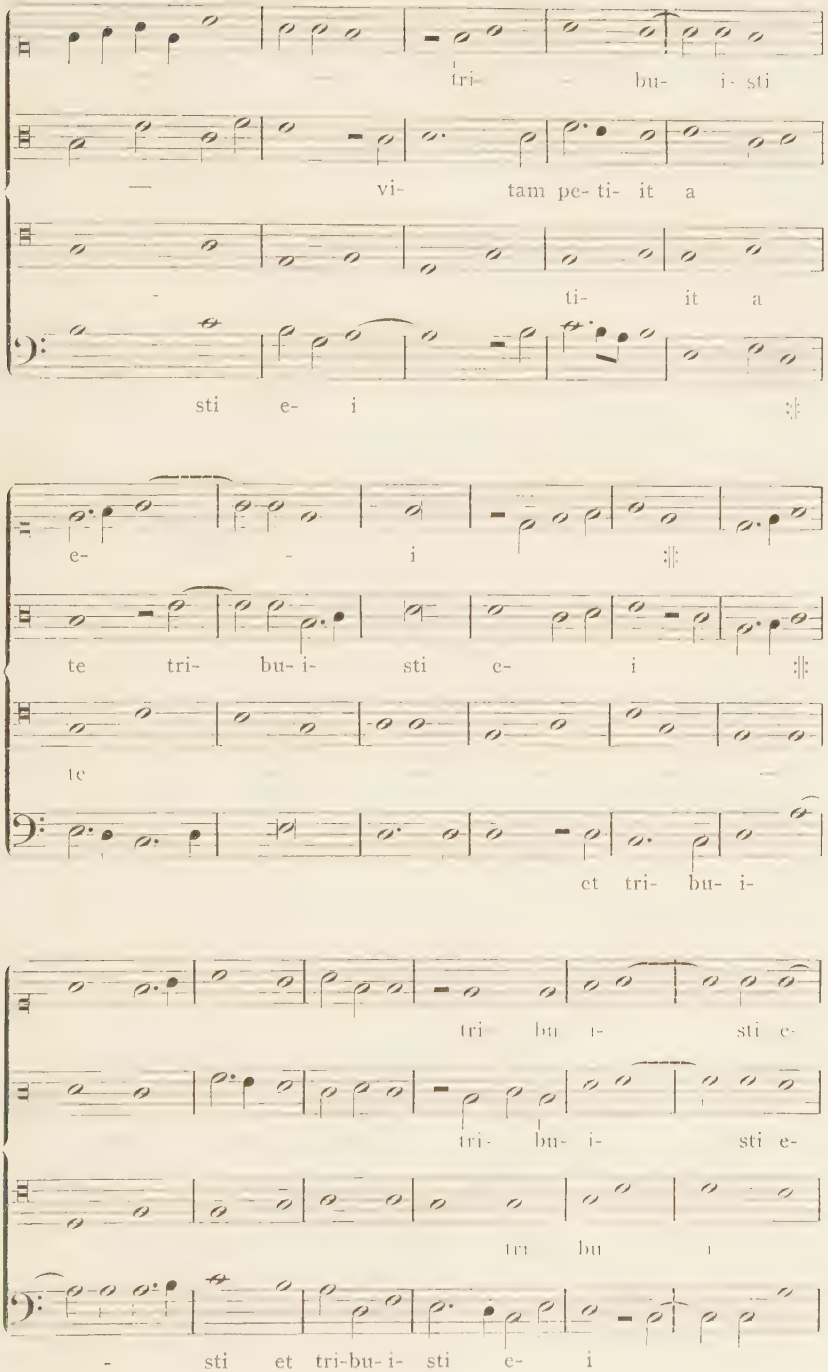

et do- - mi- nus in
in vo- ce tu- bae
in
in vo- ce in vo- - ce tu-
vo- ce in vo- ce tu-bae et
tu- bae in vo-
vo- - ce — tu- -
bae et do-
do- mi-nus in vo-ce tu- bae.
- ce tu- bae in vo-ce tu- bae.
- bae. — — — —
mi- nus in vo- ce tu- - bae.

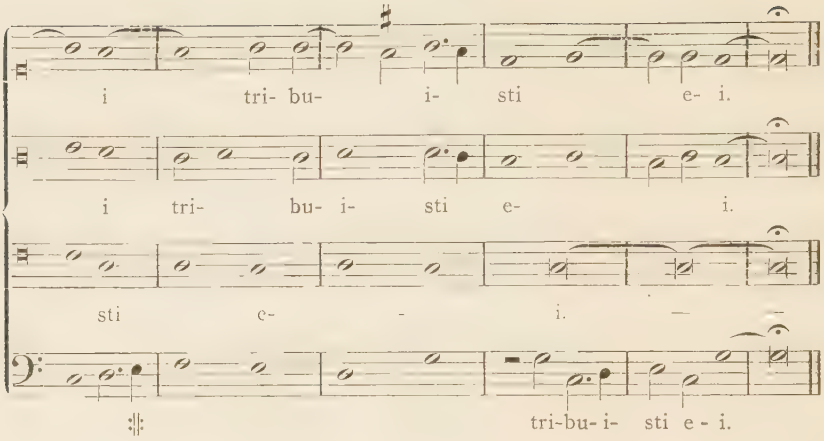
Offertorium Posuisti domine. (Antiphonarium S. 498.)



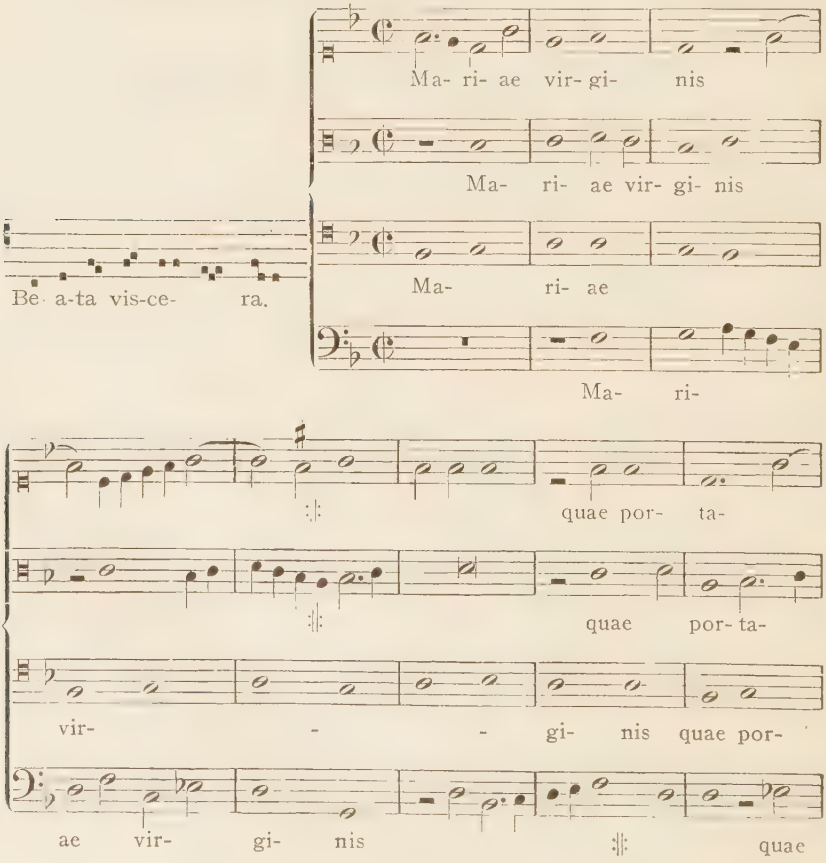

in ca- pi- te e- ius
in ca- pi- te
ius co- - ro- - -
pi- te e - ius co- ro- nam
co- ro- nam de la-pi- de
e- - ius co- ro- nam de la- pi-
nam — de la-
co- ronam de la- pi- de de la-
de la-
de de la- pi- de
pi- de —
pi- - de pre-ti- o-

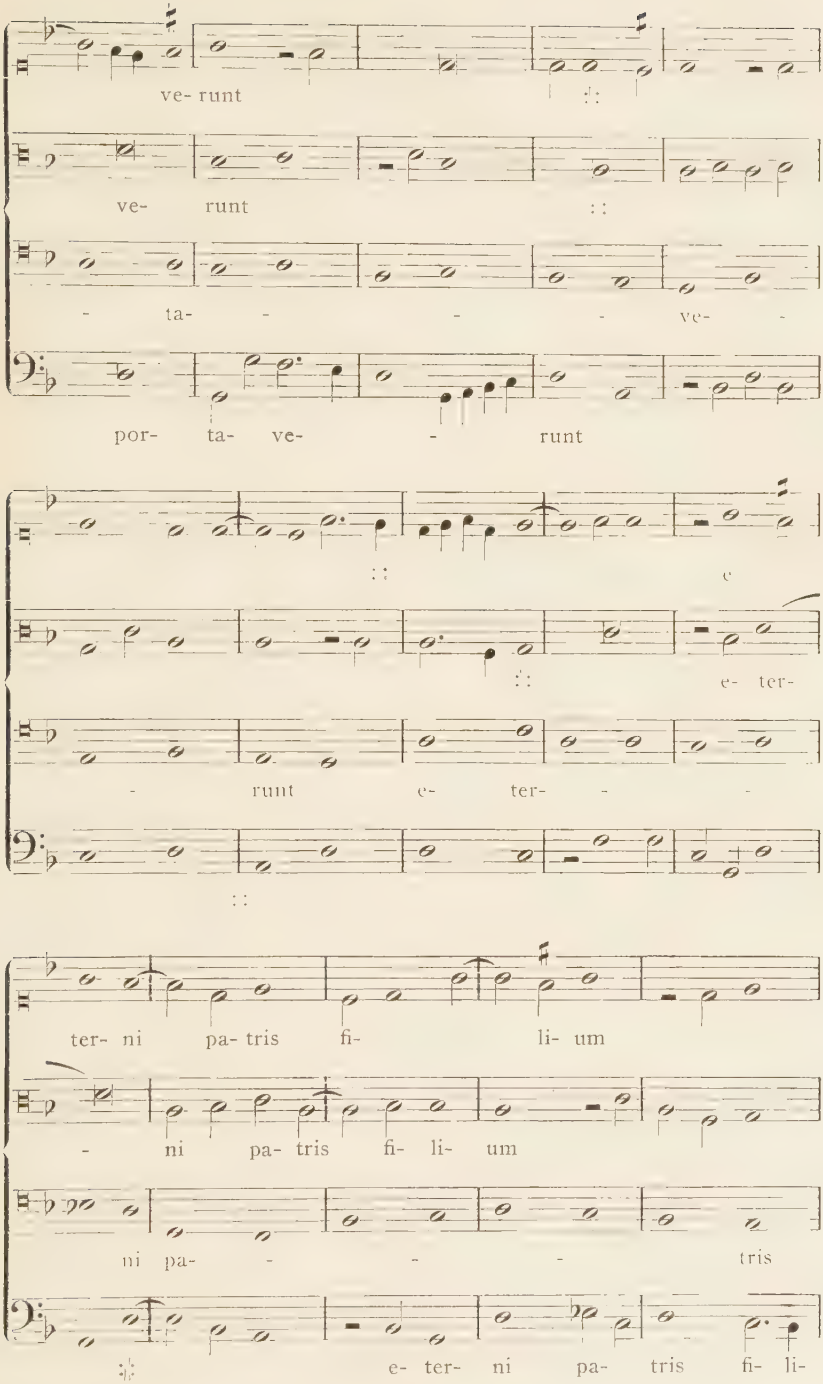

pi- de pre- ti- o- so vi- tam pe- ti- it a
de la- pi- de pre- ti-o- so pre- ti-
pre- ti- o- -
- so vi- tam pe- ti- it
te :: tri-bu- i- sti
o- - so vi- tam pe- ti- it vi- tam
- - - - - so
:: a
e- i tri- bu- i- sti e- i ::
pe- ti- it — a te ::
vi- tam pe- - - -
te pe- ti- it a te et tri- bu i-

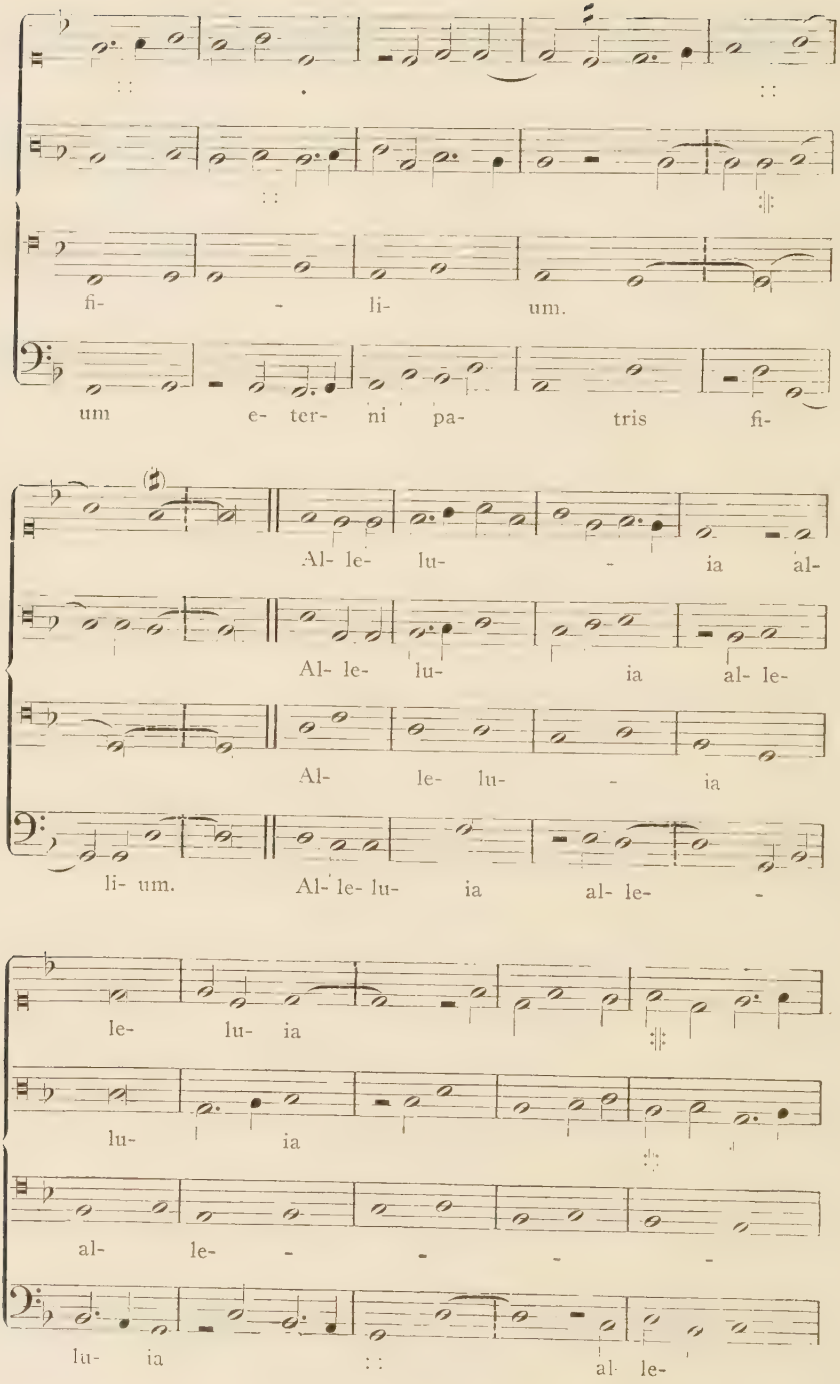

tri- bu- i- sti
vi- tam pe- ti- it a
ti- it a
sti e- i
e- i
te tri- bu- i- sti e- i
te
et tri- bu- i-
tri bu i- sti e-
tri- bu- i- sti e-
tri bu i
- sti et tri-bu- i- sti e- i

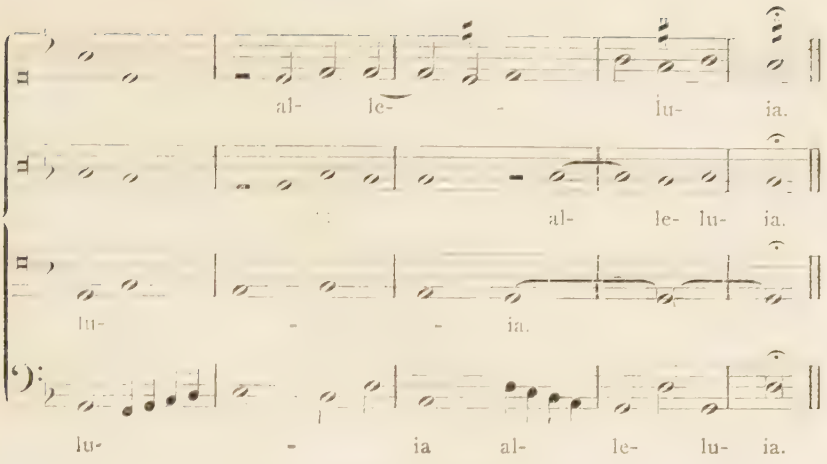


Communio Beata viscera (Antiphonarium S. 792).




ve- runt
ve- runt
- ta- - - ve-
por- ta- ve- - runt
e
e- ter-
- runt e- ter- -
ter- ni pa- tris fi- li- um
- ni pa- tris fi- li- um
ni pa- - - tris
e- ter- ni pa- tris fi- li-


fi- li- um.
um e- ter- ni pa- tris fi-
Al- le- lu- ia al-
Al- le- lu- ia al- le-
Al- le- lu- ia
li- um. Al- le- lu- ia al- le-
le- lu- ia
lu- ia
al- le-
lu- ia :: al- le-



Schlußbemerkungen.

Vorliegende Darstellung schließt ab ungefähr mit dem Jahre 1560. Dieses Datum ist ein frei gewähltes, bedeutet also für die Propriumskomposition keineswegs einen natürlichen Abschluß. Propriumsgesänge wurden auch in der folgenden Zeit immer wieder komponiert; dagegen dürften Werke, wie der Choralis Constantinus, der Contrapunctus, das Antiphonarium so ziemlich die letzten ihrer Art gewesen sein. Das Bewußtsein der liturgischen Zusammengehörigkeit der fünf Gesänge, die auch eine einheitlichere, künstlerische Zusammenfassung bedingt hätte, schwand bei den Komponisten immer mehr. Sie komponierten von allen fünf Stücken nur mehr diejenigen, welche ihrem persönlichen, künstlerischen Empfinden am meisten zusagten oder infolge praktischer Verwendung im Gottesdienst in erster Linie Berücksichtigung verlangten. So erschienen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts namentlich Introitussammlungen, darunter manche von bedeutendem Umfange. Constanzo Porta gab 1566 und 1588 die Introitus für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres, zu fünf Stimmen komponiert, im Druck heraus, im ganzen etwa 92 Gesänge[1]. 1582 erschien zu Wien eine Sammlung fünfstimmiger Introitus von Blasius Ammon; von demselben Komponisten 20 Jahre später die „Introitus dominicales per totum annum“ .... zu vier Stimmen[2].

[1] Vgl. R. Eitner: Quellenlexikon VIII. S. 26 ff.
[2] Ibid. I. 27.

Weiter sind uns, teils im Druck, teils handschriftlich erhalten Introitussammlungen von Johann Buchmaier[1], Floriano Canale[2], Chamatero di Negri[3], Barthol. Gesius[4], Giovanni Petrucci[5], Lucrezio Quintiani[6] usw., alle aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Noch im Jahre 1599 erschien ein ähnliches Werk auf protestantischer Seite, nämlich die „Introitus dominicorum dierum ac praecipuarum festorum" etc. von Rogier Michael[7]. Von allen Propriumsstücken wurde demnach der Introitus am meisten mehrstimmig komponiert, doch nicht allein. Giovanni Asola gab neben Introitusgesängen auch vierstimmige Alleluiaverse heraus[8], ebenso Giovanni Contino im Jahre 1560[9]. Von Placido Falconi erschien 1575 eine Sammlung im Drucke mit dem Titel: „Introitus et Alleluia per omnes festivitates totius anni[10]." Franciscus Sale komponierte Introitus, Alleluiaverse und Communionen „de omnibus omnium sanctorum per totius anni circulum diebus festis et solemnibus" zu fünf und sechs Stimmen, die 1594–1596 zu Prag gedruckt wurden[11] usw.

Alle hier genannten Komponisten sind Meister zweiten und dritten Ranges; wir vermissen bekannte und berühmte Namen, obwohl die Geschichte der Kirchenmusik dieser Zeit zahlreiche solche aufweist. Zwar sind uns von O. Lassus, neben vereinzelten Propriumsgesängen in seinen Motettensammlungen, die Officien von Nativitas Do., von Resurrectio, Pentecostes und Corporis Christi erhalten im dritten Teil seines Patrocinium musices, also wenigstens einzelne vollständige Proprien. Nach solchen suchen wir vergebens unter Palestrinas zahlreichen Werken, die durch Haberls Gesamtausgabe bekannt worden sind[12]. Band 9 veröffentlicht die „Offertoria totius anni" etc., zusammen 68 Nummern, davon

[1] Ibid. II. 225.
[2] Ibid. II. 304.
[3] Ibid. II. 401.
[4] Ibid. IV. 215.
[5] Ibid. VII. 395.
[6] Ibid. VIII. 105.
[7] M. F. M. 1870, S. 6 ff.
[8] Quellenlexikon I. 221.
[9] Ibid. III. 38.
[10] Ibid. III. 385.
[11] Ibid. VIII. 390.
[12] Pierluigi da Palestrinas Werke, herausgegeben von Th. de Witt, Fr. Espagne, Fr. X. Haberl u. a. Leipzig 1862 ff.

freilich, im Vergleich mit den heutigen Gesängen des Graduale Romanum, nicht alle Offertoriums- oder responsoriale Texte aufweisen. Umgekehrt finden sich einzelne solche unter den zahlreichen Motetten (z. B. das *Alleluia Tulerunt dominum* Bd. I S. 30).

Von den großen und größten Meistern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vernachlässigt, konnte der mehrstimmige Propriumsgesang in der folgenden Zeit nie mehr zu rechter Blüte gelangen. Immerhin sind uns aus dem 17. und dem 18. Jahrhundert noch einzelne Sammlungen erhalten, so von William Byrd eine Sammlung von Gradualien. London 1610[1], von Consoni Guis. Ant., zahlreiche Introitus, Gradualien und Offertorien[2], von P. Kajetan Kolberer (1658—1732) Introitus und Offertorien zu fünf Stimmen[3] usw.; von Nicolas Zielenski neben 7—8stimmigen Offertorien eine Sammlung von Communionen für das ganze Jahr. Venedig 1611[4]. Das Vorhandensein dieser und zahlreicher andern, hier nicht genannten Werke mit mehrstimmigen Propriumsgesängen zeigt, daß das Interesse an dieser Gesangsgattung noch nicht überall erloschen war. Auch die Instrumentalmusik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts ließ sie nicht unbeachtet. Ms. 15791 der Hof-Bibliothek Wien überliefert uns mehrstimmige: „Introitus, Gradualia, Offertoria et Postcommuniones 4, 5—8 voc. cum Organo“[5], Ms. P. der alten Hofkirche München mehr als 80 vierstimmige Introitus mit Orgel, Responsorien und Offertorien für Singstimmen, Streichorchester und Orgel von V. Bernabei[6] usw. Die Bibliothek des Liceo musicale in Bologna besitzt von Giov. Consoni eine Sammlung von mehrstimmigen Propriumsgesängen: „Offertorii, Gradali, Introiti etc. per l'avento et per la quaresima a 4 voci con organo e senza.“ 1735[7]. Mehrstimmige Introituskompositionen sind seit dieser Zeit nur mehr selten anzutreffen; Gradualien und Offertorien aber wurden immer wieder komponiert; von allen Propriumsgesängen fast die einzigen, die auch heute noch mehrstimmig gesungen werden.

[1] Quellenlexikon II. 276.
[2] Ibid. III. 32.
[3] Ibid. V. 311.
[4] Ibid. IX. 576.
[5] Ibid. II. 107.
[6] Ibid. I. 466.
[7] Ibid. III. 32.